

I MANUALI



Paolo Bosisio

TEATRO DELL'OCCIDENTE

ELEMENTI
DI STORIA DELLA DRAMMATURGIA
E DELLO SPETTACOLO TEATRALE

Seconda edizione

Volume I
DALLE ORIGINI AL GRAN SECOLO

The logo for Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto (LED), consisting of the letters 'LED' in a stylized, cursive font.

Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

INDICE

VOLUME PRIMO

Premessa 13

Premessa alla seconda edizione 19

1. *Il teatro greco* 21

1.1. *Il luogo scenico* (p. 21) – 1.1.1. La nascita dello spettacolo (p. 21) – 1.1.2. Il luogo scenico nella Grecia antica (p. 22) – 1.1.3. Il luogo scenico nell'età ellenistica (p. 28) – 1.2. *Lo spettacolo* (p. 32) – 1.2.1. Generi drammatici (p. 32) – 1.2.2. Feste religiose e agoni drammatici (p. 35) – 1.2.3. Gli attori (p. 41) – 1.2.4. Il coro (p. 46) – 1.2.5. Scenografia e scenotecnica (p. 50) – 1.2.6. Costumi (p. 54) – 1.2.7. Maschere (p. 58) – 1.2.8. Musica (p. 60) – 1.2.9. Il pubblico (p. 63) – 1.3. *La drammaturgia* (p. 67) – 1.3.1. Nascita della tragedia (p. 67) – 1.3.2. La grande stagione della tragedia greca (p. 70) – 1.3.3. Il dramma satiresco (p. 85) – 1.3.4. La commedia attica antica (p. 88) – 1.3.5. La commedia attica di mezzo e la commedia nuova (p. 95) – 1.3.6. Il mimo (p. 99).

2. *Il teatro romano* 101

2.1. *Il luogo scenico* (p. 101) – 2.1.1. Gli edifici teatrali greco-romani (p. 101) – 2.1.2. Gli edifici teatrali romani (p. 103) – 2.2. *Lo spettacolo* (p. 108) – 2.2.1. Forme arcaiche di spettacolo indigeno (p. 108) – 2.2.2. Generi drammatici (p. 111) – 2.2.3. L'organizzazione degli spettacoli: i ludi (p.

113) – 2.2.4. Gli attori (p. 116) – 2.2.5. Il coro (p. 118) – 2.2.6. Scenografia e scenotecnica (p. 119) – 2.2.7. Costumi (p. 121) – 2.2.8. Maschere (p. 122) – 2.2.9. Musica (p. 123) – 2.2.10. Il pubblico (p. 124) – 2.2.11. Il pantomimo (p. 126) – 2.2.12. Spettacoli circensi (p. 127) – 2.2.13. I trionfi (p. 128) – 2.3. *La drammaturgia* (p. 129) – 2.3.1. La commedia palliata (p. 129) – 2.3.2. La commedia togata (p. 139) – 2.3.3. La tragedia (p. 141) – 2.3.4. L'atellana (p. 145) – 2.3.5. Il mimo (p. 147).

3. *Il teatro europeo tra Medioevo e età umanistica*

149

3.1. *Il luogo scenico* (p. 149) – 3.1.1. I luoghi dello spettacolo medievale (p. 149) – 3.1.2. Gli spazi scenici (p. 154) – 3.1.3. Verso la scena dipinta e il teatro di corte (p. 163) – 3.2. *Lo spettacolo* (p. 165) – 3.2.1. Forme di spettacolo nell'alto Medioevo (p. 165) – 3.2.2. I modi dello spettacolo religioso e profano nei secoli X-XV (p. 170) – 3.2.3. Il teatro volgare italiano (p. 178) – 3.2.4. Lo spettacolo umanistico tragico e comico (p. 180) – 3.2.5. Lo spettacolo nella città (p. 182) – 3.2.6. Scenografia, scenotecnica e costumistica (p. 184) – 3.2.7. Gli attori (p. 187) – 3.2.8. Il pubblico (p. 192) – 3.3. *La drammaturgia* (p. 193) – 3.3.1. La Cena Cypriani (p. 193) – 3.3.2. I drammi terenziani di Rosvita di Gandersheim (p. 195) – 3.3.3. L'ufficio drammatico (p. 197) – 3.3.4. Il dramma sacro (p. 199) – 3.3.5. Misteri e miracoli (p. 203) – 3.3.6. La lauda drammatica (p. 205) – 3.3.7. Gli autos sacramentales (p. 208) – 3.3.8. Il miracle play (p. 210) – 3.3.9. Il morality play (p. 213) – 3.3.10. Le passioni (p. 215) – 3.3.11. La commedia elegiaca (p. 218) – 3.3.12. Il teatro profano in Francia e in Italia (p. 220) – 3.3.13. I contrasti (p. 223) – 3.3.14. La tragedia umanistica (p. 224) – 3.3.15. La commedia umanistica (p. 227) – 3.3.16. La sacra rappresentazione (p. 229) – 3.3.17. Il teatro profano del Quattrocento (p. 232).

4. *La rinascita del teatro*

235

L'invenzione del teatro (p. 235) – 4.1. *Il luogo scenico* (p. 238) – 4.1.1. Lo spazio del teatro in Italia (p. 238) – 4.1.1.1. La riscoperta di Vitruvio (p. 239) – 4.1.1.2. Gli spazi teatrali provvisori (p. 240) – 4.1.1.3. Gli edifici teatrali (p. 248) – 4.1.2. Lo spazio del teatro in Europa (p. 258) – 4.1.2.1. In-

ghilterra (p. 258) – 4.1.2.2. Spagna (p. 264) – 4.1.2.3. Francia (p. 267) – 4.2. *La scena* (p. 269) – 4.2.1. L'evoluzione della scena italiana nel Cinquecento (p. 269) – 4.2.1.1. La scena fissa (p. 269) – 4.2.1.2. La scena mutevole (p. 280) – 4.2.2. La scena in Europa (p. 281) – 4.2.2.1. Inghilterra (p. 282) – 4.2.2.2. Spagna (p. 283) – 4.2.2.3. Francia (p. 284) – 4.3. *Lo spettacolo* (p. 285) – 4.3.1. Lo spettacolo cortigiano in Italia (p. 285) – 4.3.1.1. Lo spettacolo cerimoniale (p. 287) – 4.3.1.2. I generi drammatici (p. 294) – 4.3.1.3. I costumi (p. 299) – 4.3.1.4. Il responsabile della festa (p. 301) – 4.3.1.5. Accademie, compagnie e brigate festaiole (p. 302) – 4.3.1.6. Gli attori tra diletterantismo e professionismo (p. 304) – 4.3.1.7. Il professionismo dei comici dell'arte (p. 309) – 4.3.2. Lo spettacolo in Europa (p. 316) – 4.3.2.1. Inghilterra (p. 316) – 4.3.2.2. Spagna (p. 318) – 4.3.2.3. Francia (p. 320) – 4.4. *La drammaturgia* (p. 322) – 4.4.1. La drammaturgia regolare italiana (p. 322) – 4.4.1.1. La commedia (p. 324) – 4.4.1.2. La tragedia (p. 333) – 4.4.1.3. Il dramma pastorale (p. 338) – 4.4.2. La drammaturgia in Europa (p. 342) – 4.4.2.1. Inghilterra (p. 342) – 4.4.2.2. Spagna (p. 346) – 4.4.2.3. Francia (p. 350).

5. *Il gran secolo*

353

Una straordinaria stagione (p. 353) – 5.1. *Il luogo scenico* (p. 357) – 5.1.1. Italia (p. 357) – 5.1.1.1. La tipologia del teatro all'italiana (p. 357) – 5.1.1.2. Le fonti della sala all'italiana (p. 360) – 5.1.1.3. Le prime sale del teatro pubblico (p. 368) – 5.1.1.4. I teatri barocchi (p. 373) – 5.1.1.5. La scenografia barocca italiana: dall'illusionismo prospettico a asse centrale alla veduta per angolo (p. 377) – 5.1.2. Spagna (p. 385) – 5.1.3. Inghilterra (p. 391) – 5.1.4. Francia (p. 397) – 5.1.5. L'Olanda, la Germania, l'Europa settentrionale e orientale (p. 401) – 5.2. *Lo spettacolo* (p. 404) – 5.2.1. Una grande stagione di spettacolo (p. 404) – 5.2.2. Italia (p. 409) – 5.2.2.1. Il grande spettacolo barocco. La corte (p. 409) – 5.2.2.2. Generi spettacolari che confluiscono nella sala teatrale (p. 411) – 5.2.2.3. Spettacoli in piazza e in chiesa (p. 414) – 5.2.2.4. Il teatro dei professionisti (p. 416) – 5.2.3. Spagna (p. 424) – 5.2.4. Inghilterra (p. 426) – 5.2.5. Francia (p. 428) – 5.2.5.1. Lo spettacolo a corte (p. 428) – 5.2.5.2. Lo spettacolo dei professionisti (p. 431) – 5.2.6. Area germanica (p. 434) – 5.3. *La drammaturgia* (p. 436) – 5.3.1. Italia (p. 436) – 5.3.2. Spa-

gna (p. 446) – 5.3.3. Inghilterra (p. 458) – 5.3.4. Francia (p. 475) – 5.3.5. Paesi di lingua tedesca (p. 490).

VOLUME SECONDO

<i>Premessa</i>	13
<i>Premessa alla seconda edizione</i>	19
6. <i>La stagione del rinnovamento</i>	21
<p>La nascita della moderna civiltà teatrale (p. 21) – 6.1. <i>Il luogo scenico</i> (p. 24) – 6.1.1. L'evoluzione dell'architettura teatrale in Italia e in Europa (p. 24) – 6.1.2. La scenografia (p. 36) – 6.1.3. La scena del melodramma (p. 38) – 6.2. <i>Lo spettacolo</i> (p. 40) – 6.2.1. Lo spettacolo in Europa: il trionfo del melodramma (p. 40) – 6.2.2. L'età delle riforme: la scena francese e tedesca (p. 43) – 6.2.3. Verso un nuovo teatro italiano (p. 50) – 6.3. <i>La drammaturgia</i> (p. 57) – 6.3.1. Italia (p. 57) – 6.3.1.1. L'opera seria (p. 58) – 6.3.1.2. L'opera buffa (p. 62) – 6.3.1.3. Il problema della riforma della tragedia (p. 64) – 6.3.1.4. Le tragedie alfieriane (p. 68) – 6.3.1.5. Il teatro comico dei toscani (p. 72) – 6.3.1.6. Le commedie di Carlo Goldoni (p. 74) – 6.3.1.7. Commedie e drammi lacrimosi (p. 79) – 6.3.1.8. Le fiabe di Carlo Gozzi (p. 82) – 6.3.2. Francia (p. 84) – 6.3.2.1. La tragedia (p. 85) – 6.3.2.2. La commedia del primo Settecento (p. 87) – 6.3.2.3. La commedia lacrimosa e i tentativi di riforma (p. 91) – 6.3.3. Inghilterra (p. 94) – 6.3.3.1. Tragedia, commedia e ballad opera (p. 95) – 6.3.3.2. Il dramma sentimentale (p. 97) – 6.3.4. Spagna (p. 98) – 6.3.4.1. Il teatro comico popolare e la commedia di carattere (p. 99) – 6.3.5. Germania (p. 101) – 6.3.5.1. Tragedia, commedia e dramma (p. 101) – 6.3.5.2. Il teatro di Lessing (p. 102).</p>	
7. <i>Il teatro della ribellione e della rivoluzione</i>	105
<p>L'attività teatrale in Europa tra XVIII e XIX secolo (p. 105) – 7.1. <i>Il luogo scenico</i> (p. 106) – 7.1.1. Verso la democratizza-</p>	

zione dell'edificio teatrale (p. 106) – 7.2. *Lo spettacolo* (p. 109) – 7.2.1. La nuova scena tedesca (p. 109) – 7.2.2. Dalla scena civica alla restaurazione napoleonica (p. 111) – 7.3. *La drammaturgia* (p. 116) – 7.3.1. Germania (p. 116) – 7.3.1.1. Il teatro degli Stürmer (p. 117) – 7.3.2. Francia (p. 120) – 7.3.2.1. I drammaturghi della rivoluzione (p. 121) – 7.3.3. Italia (p. 123) – 7.3.3.1. L'esperienza giacobina (p. 124).

8. *Tra romanticismo e naturalismo*

129

Dal teatro della rivoluzione al salotto borghese (p. 129) – 8.1. *Il luogo scenico* (p. 133) – 8.1.1. Edifici teatrali e conquiste scenotecniche (p. 133) – 8.1.2. I tentativi di riforma: il teatro wagneriano (p. 139) – 8.2. *Lo spettacolo* (p. 142) – 8.2.1. Lo spettacolo in Italia (p. 142) – 8.2.1.1. Dalla compagnia «privilegiata» al Grande Attore: verso una nuova professionalità (p. 144) – 8.2.1.2. Il melodramma romantico e l'esperienza verdiana (p. 156) – 8.2.2. Lo spettacolo in Francia (p. 161) – 8.2.3. Lo spettacolo in Inghilterra (p. 166) – 8.3. *La drammaturgia* (p. 171) – 8.3.1. Paesi di area germanica (p. 171) – 8.3.1.1. Dal classicismo di Weimar all'idealismo romantico (p. 172) – 8.3.1.2. Realismo e naturalismo (p. 176) – 8.3.2. Francia (p. 178) – 8.3.2.1. Il dramma romantico (p. 179) – 8.3.2.2. I drammaturghi del théâtre de divertissement (p. 184) – 8.3.2.3. Dal realismo del dramma sociale al naturalismo (p. 188) – 8.3.3. Italia (p. 190) – 8.3.3.1. La tragedia (p. 192) – 8.3.3.2. La commedia e gli altri generi teatrali (p. 196) – 8.3.4. Inghilterra, Spagna e Russia (p. 204) – 8.3.4.1. La drammaturgia inglese e spagnola (p. 204) – 8.3.4.2. La drammaturgia russa (p. 207).

9. *Il teatro dell'inquietudine e del malessere*

213

Verso la nascita del teatro contemporaneo (p. 213) – 9.1. *Il luogo scenico* (p. 215) – 9.1.1. L'architettura teatrale (p. 215) – 9.1.2. L'evoluzione della scenografia (p. 219) – 9.2. *Lo spettacolo* (p. 220) – 9.2.1. La nascita della regia in Europa (p. 220) – 9.2.1.1. La compagnia del duca di Saxe-Meiningen (p. 222) – 9.2.1.2. Il Théâtre Libre di André Antoine e la risposta simbolista (p. 224) – 9.2.1.3. La Freie Bühne e l'Independent Theatre (p. 226) – 9.2.1.4. I Balletti russi (p. 227) – 9.2.1.5. Le teorie della messinscena (p. 231) – 9.2.1.6. Il

Teatro d'Arte di Mosca e il metodo Stanislavskij (p. 233) – 9.2.2. Le avanguardie storiche (p. 238) – 9.2.2.1. Il futurismo (p. 238) – 9.2.2.2. Il costruttivismo a teatro (p. 240) – 9.2.2.3. Dadaismo, surrealismo e teatro della crudeltà (p. 246) – 9.2.2.4. Espressionismo (p. 248) – 9.2.3. La scena italiana: verso la nascita della regia (p. 249) – 9.3. *La drammaturgia* (p. 257) – 9.3.1. Paesi scandinavi (p. 257) – 9.3.2. Russia (p. 269) – 9.3.3. Paesi di lingua tedesca (p. 276) – 9.3.4. Paesi di lingua francese (p. 283) – 9.3.5. Inghilterra (p. 291) – 9.3.6. Stati Uniti d'America (p. 300) – 9.3.7. Spagna (p. 306) – 9.3.8. Italia (p. 308).

10. *Tra regia e sperimentazione: la riforma del teatro* 327

Il teatro dei nostri giorni (p. 327) – 10.1. *Il luogo scenico* (p. 329) – 10.2. *Lo spettacolo* (p. 341) – 10.2.1. Teatro di regia (p. 341) – 10.2.1.1. Francia (p. 346) – 10.2.1.2. Paesi di lingua tedesca (p. 353) – 10.2.1.3. Paesi dell'Est europeo (p. 360) – 10.2.1.4. Italia (p. 364) – 10.2.1.5. Inghilterra (p. 383) – 10.2.1.6. Stati Uniti d'America (p. 386) – 10.2.1.7. Spagna (p. 388) – 10.2.1.8. Paesi scandinavi (p. 389) – 10.2.1.9. L'attore sulle scene del dopoguerra (p. 390) – 10.2.2. Il teatro di sperimentazione (p. 394) – 10.2.2.1. Stati Uniti d'America e Europa (p. 396) – 10.2.2.2. Italia (p. 409) – 10.3. *La drammaturgia* (p. 418) – 10.3.1. Francia (p. 418) – 10.3.2. Paesi di lingua tedesca (p. 429) – 10.3.3. Inghilterra (p. 437) – 10.3.4. Stati Uniti d'America (p. 446) – 10.3.5. Italia (p. 452).

PREMESSA

Da qualche anno l'editore mi aveva richiesto di pensare alla realizzazione di un manuale di storia del teatro: dopo che la cortese insistenza aveva avuto ragione della mia «pigrizia» e il faticoso lavoro di documentazione, aggiornamento e stesura aveva avuto inizio, mi sono reso conto che la mia scelta avrebbe potuto essere non troppo maliziosamente interpretata come frutto della presunzione di chi sia convinto di possedere l'esperienza e la conoscenza necessarie a confezionare uno strumento didattico ambizioso per la straordinaria ampiezza della materia considerata e per la necessità di mettere a punto un metodo, diverso almeno in parte da quello che aveva presieduto alla realizzazione di opere analoghe in un passato più o meno prossimo.

Niente di tutto ciò: è bene chiarirlo fin dalla prima pagina.

La decisione di realizzare il manuale è, al contrario, scaturita da un atto di umiltà compiuto con la rinuncia almeno parziale, per un periodo non breve, alla ricerca scientifica allo scopo di aggiornarsi sull'intero arco storico considerato, di documentarsi sui settori meno frequentati in passato, di compiere uno sforzo assoluto di sintesi, semplificazione e organizzazione della magmatica materia al fine di realizzare uno strumento utile e adeguato soprattutto alle esigenze dello studente universitario italiano che oggi debba affrontare per la prima volta lo studio della disciplina.

Il punto di partenza era ovviamente rappresentato dall'attuale situazione della manualistica specifica nel nostro mercato editoriale: essa è caratterizzata dalla sopravvivenza di gloriose opere, ormai indiscutibilmente invecchiate anche per il fatto di privilegiare una prospettiva quasi esclusivamente drammaturgica (penso a D'Amico soprattutto) a cui si contrappongono testi più recenti di mole enciclopedica che, a prescindere da ogni altra considerazione, risultano so-

stanzialmente inadottabili (penso a Doglio). Per molti aspetti più interessanti e, a mio avviso, più utili risultano i testi di Brockett e Wickham, pubblicati in traduzione rispettivamente da Marsilio e dal Mulino in anni recenti: essi sono, tuttavia, frutto dell'impegno di studiosi di cultura angloamericana, necessariamente estranei a una prospettiva italianistica di studi e, per certi versi almeno, «ingiusti» nei confronti della nostra civiltà teatrale, per qualche aspetto sottovalutata nell'apporto che essa ha per secoli fornito, ponendosi come punto di riferimento per le esperienze degli altri paesi europei.

Rispetto ai manuali disponibili sul mercato il presente volume ambirebbe differenziarsi, dunque, innanzitutto per l'intenzione di dare conto dell'evoluzione del teatro come fenomeno complesso, tagliando trasversalmente la storia dello spazio scenico, dello spettacolo teatrale e della drammaturgia secondo un percorso il più possibile semplice e lineare, eppure rispettoso delle peculiarità proprie di ciascuna area culturale e di ciascun momento storico. Vorrebbe distinguersi, inoltre, dalle più recenti opere straniere per la consapevole scelta di privilegiare una prospettiva italiana allo scopo di fornire agli studenti delle nostre università una ricchezza relativamente maggiore di informazioni e di esempi riferiti alla cultura che essi meglio conoscono e approfondiscono nel loro *curriculum*, contemporaneamente dando adeguato rilievo al ruolo di guida svolto dall'Italia in molti aspetti diversamente determinanti l'evoluzione del teatro almeno nel periodo compreso tra il Medioevo e l'inizio del Settecento.

La decisione di realizzare uno strumento interamente fruibile dallo studente che affronti per la prima volta lo studio della disciplina, accanto alla consapevolezza della vastità della materia, ha prodotto la decisione di escludere qualsiasi cenno alla ricca e millenaria esperienza del teatro orientale, come d'altronde appare evidente fin dal titolo prescelto: non sembrava, infatti, né utile né pertinente dedicare a un argomento così complesso e per molti aspetti estraneo alla civiltà teatrale d'occidente, almeno fino al nostro secolo, il capitolo che altri manuali contengono. Per chi desiderasse conoscere in modo adeguato la storia del teatro orientale esistono d'altronde sul mercato opere di intelligente divulgazione a esso esclusivamente dedicate.

Per la sua natura stessa, il manuale rinuncia a ogni pretesa di originalità scientifica, ma non a una sua personalità che gli deriva dalla

scelta delle ipotesi critiche e storiche e dal conseguente rifiuto di quelle giudicate dall'autore meno fondate, dall'importanza e dal conseguente spazio di caso in caso attribuiti nell'economia dell'opera a singoli fenomeni o autori.

Quanto alla suddivisione della materia in periodi, coincidente con la partizione in capitoli, essa non può che soffrire di un inevitabile schematismo, anche se si è cercato di ricostruire l'evoluzione della civiltà teatrale d'occidente secondo un percorso organico, in certi casi almeno differentemente disegnato rispetto alla tradizione degli studi.

All'interno di ciascuna fase storica considerata – e, dunque, all'interno di ciascun capitolo – si è cercato di seguire un progetto espositivo che ancora potrà apparire in qualche caso un po' schematico, ma che mira alla massima possibile chiarezza nella molteplicità dei piani attraverso cui la storia del teatro è indagata: a una parte riservata all'evoluzione dello spazio scenico (che in alcuni casi si intreccia inscindibilmente con quella della scenografia), segue una parte dedicata alla storia dello spettacolo teatrale, ricostruita per quanto possibile nella molteplicità delle sue componenti con l'intenzione di proporre fin dall'ordine espositivo un po' provocatoriamente adottato la priorità specifica dell'agire teatrale rispetto a quello drammaturgico, a cui è dedicata l'ultima parte di ciascun capitolo. La sovrapposizione frequente delle diverse componenti nella storia del teatro comporta in alcuni casi «ripetizioni», o meglio riprese del medesimo argomento, seppure trattato secondo prospettive differenti. Potrà perciò accadere che, incontrando il nome di un drammaturgo o la menzione di un'opera, il lettore si trovi insoddisfatto per la brevità o la parzialità con cui l'argomento è svolto: poche pagine più avanti egli troverà, tuttavia, in genere il completamento della trattazione.

Quanto all'apparato iconografico si è esclusa per ragioni non solo di tipo economico ogni concessione alla decorazione: le immagini pubblicate sono perciò strettamente funzionali all'esigenza di chiarire il testo, illustrando le questioni principali, soprattutto con riferimento all'architettura teatrale e alla scenografia.

La completezza o anche solo l'eshaustività sono evidentemente, nel caso di un manuale, una pura chimera: non mi sembra azzardato prevedere che il testo apparirà agli studenti che devano utilizzarlo eccessivamente ampio e dettagliato, e ai lettori più avveduti e specialistici per converso carente perché eccessivamente sintetico o ad-

dirittura povero su certi temi, perché inutilmente prolisso su altri, perché inficiato dall'adozione di ipotesi critiche e storiografiche non condivise. Tant'è: limitatamente a ciò accetto anche l'addebito di una certa presunzione derivante dalla necessità di effettuare scelte nell'atto stesso di progettare un'opera come la presente. Essendo, tuttavia, tutt'altro che convinto di possedere certezze inossidabili, dichiaro con molta franchezza fin d'ora la mia gratitudine a quanti, fra colleghi e lettori, vorranno segnalarmi la loro opinione oltre agli eventuali errori che probabilmente saranno sfuggiti nel faticoso lavoro di redazione.

Ancora un cenno desidero fare ai criteri adottati per facilitare la lettura e la memorizzazione del testo da parte degli studenti: all'interno dei capitoli si è utilizzata una suddivisione in paragrafi, numerati secondo il metodo internazionale, in modo da rimarcare l'appartenenza di ciascun argomento a un campo tematico di ampiezza ognora maggiore.

Nel margine si sono evidenziati gli argomenti principali oggetto di trattazione, secondo una pratica assai diffusa nei libri di testo di inizio secolo e oggi di norma elusa, eppure a mio avviso di grande utilità per il ripasso rapido e la memorizzazione da parte dello studente.

Quanto ai titoli di opere drammaturgiche e in genere ai nomi stranieri (o latini e greci), si è preferito adottare di norma la traduzione italiana, indicando nei casi in cui ciò potesse apparire utile anche la lezione originale.

In grassetto si sono indicati i nomi di drammaturghi, registi, attori, scenografi, architetti, teorici e delle altre personalità artistiche menzionate nella prima loro occorrenza all'interno del volume o in quella giudicata prevalente quanto a importanza, nel caso di trattazione ripetuta e distinta, accompagnando il nome con le date di nascita e morte. Per i drammaturghi di maggiore rilievo si è ritenuto utile aggiungere brevi schede biografiche riassuntive, ancora una volta allo scopo di facilitare l'apprendimento da parte degli studenti. Nelle occorrenze di nomi propri la cui accentazione potesse risultare dubbia si è ritenuto opportuno facilitare la corretta pronuncia con l'inserimento di un accento tonico.

I termini tecnici italiani e stranieri e quelli indicanti elementi e aspetti di rilevante importanza sono stati evidenziati con il corsivo.

Desidero ringraziare con particolare affetto e riconoscenza i miei allievi Alberto Bentoglio, Mariagabriella Cambiagli, Laura Colombo e Isabella Innamorati, che con me hanno collaborato all'elaborazione del manuale di cui devono perciò essere giudicati coautori.

Ringrazio poi Valeria Passerini che per l'editore mi ha sollecitato e convinto a affrontare la redazione dell'opera, seguendone poi con passione la realizzazione, e Adriana Corbella del Museo Teatrale alla Scala per la sua gentile disponibilità. Ringrazio l'architetto Marco Zanuso, Saverio Balli, Micaela Viganò, Cristiana Boienti, Eugenio Gibelli, Luigi Ciminaghi, Ovidio Guaita, per avere cortesemente consentito di pubblicare progetti, ricostruzioni grafiche e fotografie.

Desidero, infine, ringraziare tutti i colleghi e gli studiosi sul lavoro dei quali ho in molti casi fondato la mia sintesi storiografica, scusandomi con loro se, per ovvie ragioni di brevità e semplicità determinate dalla destinazione dell'opera, non ho potuto adempiere al dovere della citazione delle fonti.

Paolo Bosisio

Università degli Studi di Milano
giugno 1995

PREMESSA ALLA SECONDA EDIZIONE

Dieci anni sono trascorsi dacché *Teatro dell'Occidente* è stato pubblicato e, grazie alla favorevole accoglienza tributatagli da diversi colleghi, alcune ristampe se ne sono effettuate, facendo giungere il libro fra le mani di molti studenti e forse di qualche appassionato che ne ha fatto un uso diverso dalla semplice preparazione di un esame universitario.

Dieci anni sono pochi, per certi aspetti, ma sono tanti se si pensa alla rapidità con cui la vita e il progresso scorrono ai giorni nostri e ai cambiamenti che essi comportano nel nostro vivere quotidiano e naturalmente anche nella produzione artistica. Di qui la necessità di intervenire sul libro con una nuova edizione in più di una direzione:

- ho provveduto ad aggiornare la parte relativa al teatro contemporaneo, aggiungendo quanto di nuovo meritasse di esserlo, specialmente in termini di spettacoli nel frattempo prodotti, ampliando lo spazio riservato ad alcuni artisti significativamente cresciuti e restringendo quello dedicato ad altri (fino a farli scomparire) ove al contrario la loro produzione recente mi avesse convinto dell'opportunità di un ridimensionamento;
- ho introdotto la segnalazione di coloro che nel frattempo ci hanno lasciato;
- ho profondamente riveduto in molti punti il testo sulla scorta degli studi che ho personalmente compiuto nel frattempo e dei più significativi fra quelli pubblicati da altri, operando modificazioni e integrazioni anche corpose;
- ho corretto i refusi ancora presenti nel libro, nonostante nel corso delle ristampe si fosse già parzialmente intervenuti in proposito.

Si è, infine, deciso di suddividere l'opera in due volumi allo

scopo precipuo di facilitarne l'impiego all'interno dei nuovi programmi universitari, conseguenti alla riforma entrata in vigore, riducendo i costi per quegli studenti che fossero interessati all'approfondimento di una parte soltanto della lunga storia delle scene occidentali.

Con la soddisfazione di sapere che il manuale è in corso di traduzione presso qualche editore straniero, ne congedo la seconda edizione non senza ringraziare in modo speciale le mie allieve Katia Lara Angioletti e Nadia Palazzo che con me hanno collaborato nel complesso lavoro che è stato svolto per approntare aggiornamento e revisione.

Paolo Bosisio

Università degli Studi di Milano
ottobre 2005



2.

IL TEATRO ROMANO

2.1. IL LUOGO SCENICO

2.1.1. *Gli edifici teatrali greco-romani*

La società romana mostrò per lungo tempo una forte diffidenza nei confronti del suggerimento, proveniente dal mondo ellenistico, di costruire teatri stabili in pietra: malgrado l'interesse per le rappresentazioni drammatiche si fosse rivelato con decisione fin dalle fasi iniziali della civiltà di Roma, l'austero senato riteneva contraria al buon costume la presenza di teatri in muratura che avrebbero potuto offrire al popolo occasioni di ozio. Pertanto, gli spettacoli ebbero luogo per lungo tempo entro primitive strutture lignee, erette provvisoriamente e destinate a essere distrutte quando il periodo di festa entro cui le rappresentazioni erano inserite fosse terminato. Solo eccezionalmente, a partire dal II secolo a.C., furono costruite scene in muratura, talvolta arricchite da pitture e decorate con elementi in argento, oro e avorio, ma ugualmente sorte per essere demolite, per decreto dei censori, dopo il loro impiego.

Fino agli ultimi anni della repubblica, quindi, gli unici veri edifici teatrali presenti nel mondo romano rimasero circoscritti nell'area greco-ellenistica, laddove si impose un nuovo modello architettonico caratterizzato dal ripensamento e dalla modifica di alcuni elementi costitutivi dei precedenti teatri greci. Gli edifici eretti a Termesso (*fig. 2.1*), Patara, Megara, Efeso, intorno al II secolo a.C. mostrano, infatti, una serie di caratteri originali che li distinguono rispetto a quelli del periodo precedente e sono destinati a essere rielaborati ulteriormente nella futura architettura teatra-

**Luoghi
teatrali
effimeri
delle origini**

**Il modello
greco-
romano**

le propriamente romana. La zona riservata al pubblico tende a avvicinarsi alla scena, estendendosi sempre ben oltre l'emiciclo classico, con gradinate che partono direttamente dall'orchestra. Quest'ultima viene ulteriormente ristretta dall'avanzamento della struttura scenica la quale ne occupa ormai una buona porzione, che pur rimane per superficie inferiore alla metà del cerchio. Infine, il palcoscenico, per quanto ancora sopraelevato, si fa più basso e profondo rispetto alla norma del teatro ellenistico, mentre alle sue spalle la scena, realizzata in pietra, si sviluppa alta e son-

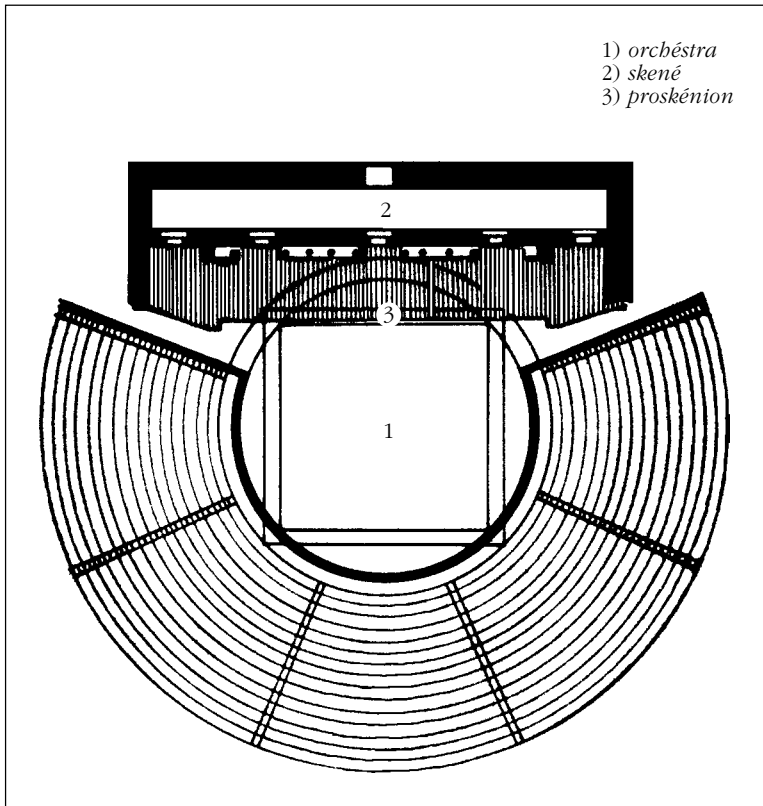


Figura 2.1. – Pianta del teatro di Termesso. Ricostruzione grafica di Micaela Viganò.

tuosa, assumendo carattere monumentale. Resta, invece, assai poveramente decorata la parte sottostante il palcoscenico, il *proskénion*, i cui intercolumni sono generalmente occupati da semplici pannelli ornamentali.

2.1.2. Gli edifici teatrali romani

Come già accennato, per un lungo periodo gli spettacoli drammatici si svolsero in Roma entro strutture lignee provvisorie, costituite semplicemente da un palco rettilineo e sopraelevato (*proscænium*), disposto longitudinalmente lungo una parete, nella quale si aprivano una o più porte per consentire le entrate in scena degli attori e le loro uscite durante le pause e i cambi di costume. La parete era generalmente provvista di una piccola tettoia sostenuta da colonne, mentre il palcoscenico poteva essere racchiuso lateralmente da altre costruzioni lignee fornite di un ingresso. Gli spettatori prendevano posto su panche disposte davanti al palco, collegato a terra da una breve scala di cinque o sette gradini. Sulla scorta di testimonianze fornite dalla pittura vascolare, si può supporre che i prototipi di tale spazio scenico risalissero ai palcoscenici improvvisati su cui erano soliti esibirsi i *fliaci*, compagnie itineranti di attori attivi nell'Italia meridionale fin dal III secolo.

**Il teatro
ligneo di età
repubblicana**

Strutture idonee alla rappresentazione di commedie e tragedie venivano erette anche all'interno dei circhi o presso i templi: nel 200 a.C. lo *Stico* di Plauto fu rappresentato nel circo Flaminio, mentre per le commedie di Terenzio, andate in scena durante i *Megalensia*, il pubblico prese posto sui gradini del tempio sul Palatino, presso il quale era stato eretto un palcoscenico provvisorio.

Teatri in pietra incominciarono a apparire nella prima metà del I secolo a.C., ma soltanto nel 55 a.C. Roma ebbe un *theatrum lapideum*, edificato da Pompeo (*fig. 2.2*) e destinato a rimanere per lungo tempo un caso unico nella città. L'edificio, di cui sussistono cospicui resti strutturali, conglobati in edifici posteriori, nella zona di Campo de' Fiori, presentava un'ardita soluzione architettonica costituita da una serie di gradinate in pietra (*cavea*), sostenute da un sistema di arcate, alla cui sommità sorgeva un tempio dedicato a Venere *victrix*, accessibile soltanto attraverso le

**Il teatro
di Pompeo**

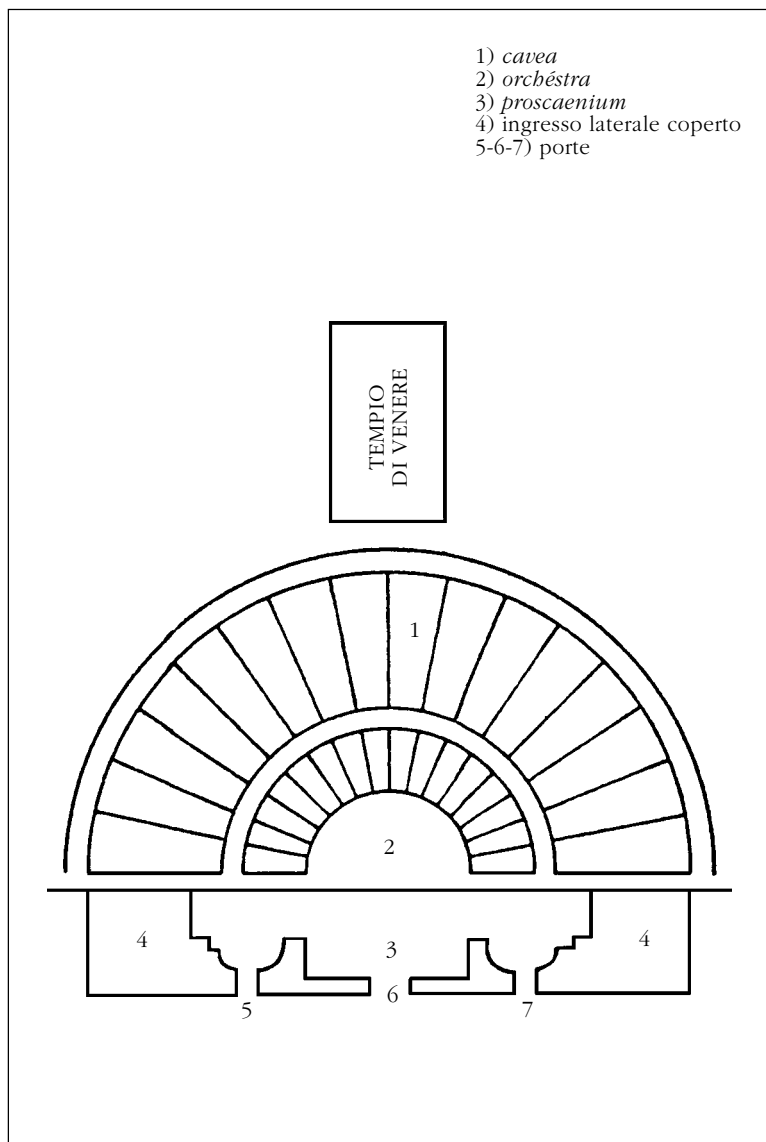


Figura 2.2. – Ricostruzione della pianta del teatro di Pompeo in Roma (I sec. a.C.). Ricostruzione grafica di Micaela Viganò.

gradinate medesime. La connessione del teatro con il luogo di culto permise probabilmente la sopravvivenza dello stesso, giustificandolo agli occhi del senato come un complesso unico e indivisibile. Nella parte sottostante il tempio trovarono posto monumentali portici, costituiti da colonnati e giardini, celebri per la bellezza delle opere d'arte ivi ospitate. Il teatro poteva contenere circa 10.000 spettatori e possedeva probabilmente una facciata scenica maestosa, riccamente decorata e descritta dai contemporanei come una delle più raffinate dell'antichità. Dietro la scena Pompeo fece costruire un altro portico, destinato a fungere da riparo per gli spettatori in caso di pioggia.

Nel 13 a.C. fu eretto in Roma un secondo teatro stabile, quello di Balbo, seguito, due anni più tardi, da quello realizzato da Augusto in memoria del defunto nipote Marcello (fig. 2.3): ponendosi come il più compiuto modello di architettura teatrale romana, esso coincide perfettamente con la descrizione dell'ideale edificio teatrale svolta da Vitruvio nel *De architectura*, nell'ambito del confronto tra la concezione dello spazio scenico in Grecia e in Roma. Come già quello voluto da Pompeo, il teatro di Marcello si presenta come una costruzione autonoma, eretta all'interno della città su un terreno pianeggiante: gli architetti romani, infatti, non sentono più la necessità di sfruttare un declivio naturale per appoggiarvi le gradinate riservate al pubblico, le quali vengono, invece, sostenute da una struttura portante esterna, formata da una serie di arcate sovrapposte, spesso adornate con lesene e paraste. Nell'ordine inferiore sono collocati gli ingressi al teatro, collegati con un sistema di scale che consentono di raggiungere, attraverso diversi piani, ogni settore (*cuneus*) della *cavea*, e di accedervi tramite i *vomitoria*, ingressi con soffitto a volta distribuiti a varie altezze, in corrispondenza dei diversi ordini di posti. Orizzontalmente le gradinate sono percorse da corridoi (*diàzoma*), come nel teatro greco, mentre alla sommità della *cavea* è disposta una galleria, in legno o pietra, detta *porticus*.

La struttura muraria della *cavea* si congiunge alle estremità laterali con la linea del *proscenium*, formando un perfetto emiciclo. Tra le due parti si estende l'*orchestra*, anch'essa semicircolare e di dimensioni assai inferiori rispetto ai modelli greci: la sua ampiezza viene ulteriormente ridotta da un largo gradino semicircolare sotto cui scorre l'*euripo* (cfr. 1.1.3). Un alto parapetto in

**Il teatro
di Marcello**

pietra (*balteus*), provvisto di due ingressi (*criptae*), divide l'orchestra dalla zona riservata al pubblico: tuttavia il semicerchio dell'*orchestra* viene frequentemente utilizzato per collocarvi i sedili riservati agli spettatori privilegiati, avendo perduto la funzione di spazio riservato al coro, il quale, negli spettacoli del teatro romano, agisce in genere sul *pulpitum*.

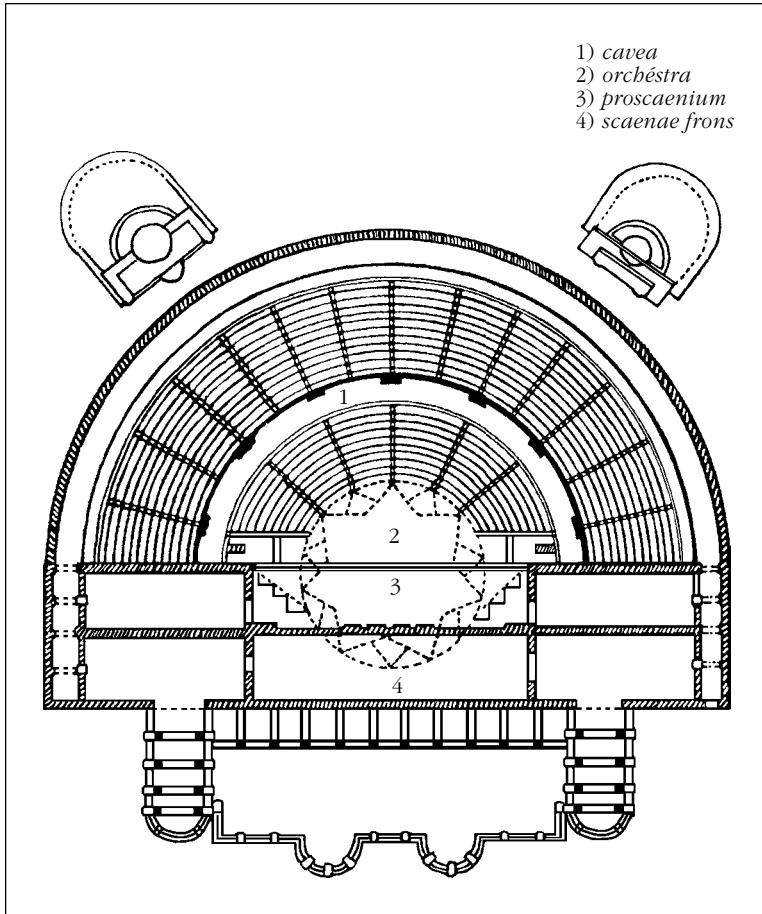


Figura 2.3. – Pianta del teatro di Marcello in Roma. Ricostruzione grafica di Mi-caela Viganò.

Il palcoscenico, tangente il diametro dell'orchestra, notevolmente più basso rispetto al modello del teatro ellenistico, si eleva all'incirca fino a altezza d'uomo in modo da consentire una soddisfacente visibilità anche agli spettatori situati nell'*orchestra*. In compenso, la scena acquista in profondità e è chiusa alle spalle da una fastosa *scaenae frons*, di dimensioni monumentali: essa è generalmente costituita da una serie di colonnati sovrapposti su diversi piani, fino a un massimo di tre, e sontuosamente decorata con profusione di marmi, graniti, pannelli dipinti e sculture. Al piano inferiore tre porte consentono l'ingresso in scena degli attori: la porta centrale, detta *regia*, imponente e adorna, è racchiusa entro una vasta nicchia. I due ingressi laterali, inseriti in rientranze minori della parete scenica, sono detti *hospitalia* e si presentano dotati di un rilievo architettonico assai più modesto. La sommità della grandiosa facciata raggiunge la medesima altezza della *cavea*, così da far risultare l'edificio un insieme architettonico unitario. La fusione delle zone riservate alla scena e al pubblico comporta l'inserimento delle *pàrodoi* del teatro greco entro la struttura muraria del palcoscenico: due aperture laterali si aprono perciò nelle due ali in muratura della *scaenae frons*, dette *versurae*, e sono spesso sovrastate dai *tribunalia*, speciali edicole riservate a ospitare i responsabili degli allestimenti o gli ospiti d'onore.

A accrescere la compiuta organicità architettonica e strutturale del teatro romano si pone la possibilità di coprire la *cavea* con un'ampia tenda, per difendere il pubblico dalla pioggia o dal sole: partendo dalla scena, protetta da una tettoia stabile, un distaccamento di marinai si occupa di stendere un *velum* o *velarium*, realizzato appunto con la tela usata per le vele delle navi, fino alla galleria che corre alla sommità delle gradinate.

Nell'età imperiale numerosi furono gli edifici teatrali costruiti, oltre che nella capitale, in tutta la provincia romana, e adornati sempre più sontuosamente: i luoghi di spettacolo più antichi, quali quelli di Siracusa o Pompei, furono modificati e dotati di facciate sceniche più ricche, mentre i teatri ellenistici venivano adattati al nuovo stile architettonico romano. La preferenza del pubblico per gli spettacoli coreografici e circensi e la conseguente decadenza del teatro drammatico favorirono lo sviluppo di un nuovo tipo di edificio pubblico per spettacoli, l'*anfiteatro* (= doppio teatro), costituito da una vasta arena ellissoidale circondata da gradi-

Teatri dell'età imperiale

Gli anfiteatri

nate. Nello spazio che era stato dell'orchestra non si trovavano più posti per il pubblico che, al contrario, era ben separato dal luogo centrale tramite un alto parapetto, spesso completato da reti: il campo in cui si svolgevano le gare e le esibizioni era costituito da un tavolato cosparso di rena (da cui il nome di *arena*) poggiante sopra le strutture degli *ipogei*, sotterranei nei quali erano ospitati i servizi necessari agli spettacoli. Per mezzo di botole e piani inclinati era, infatti, possibile fare apparire animali e scenografie, mentre un avanzato sistema idraulico consentiva di allagare il grande spazio scenico per la realizzazione di spettacoli nautici.

Fra i più famosi anfiteatri diffusi in tutto il mondo romano, erano quelli di Pompei (80 a.C.), Capua e Pozzuoli (entrambi del I sec. d.C.), mentre a Roma il maggiore era certamente l'anfiteatro Flavio, detto Colosseo, inaugurato con cento giorni consecutivi di spettacolo nell'80 d.C.

2.2. LO SPETTACOLO

2.2.1. *Forme arcaiche di spettacolo indigeno*

Origini
dello
spettacolo
romano

Le origini dello spettacolo romano risalgono a una varietà di rudimentali manifestazioni drammatiche, sostanzialmente comiche e satiriche, che connotano il temperamento del realistico popolo italico primitivo, amante della beffa personale, della battuta ridanciana, pungente, spinta non di rado fino al limite dell'oscenità. Tale gusto per il burlesco e il licenzioso, definito da Orazio (*Satire italum acetum*) e destinato a lasciare un'impronta inconfondibile nel futuro teatro comico latino, trova la sua più compiuta espressione nelle diverse manifestazioni teatrali di carattere popolare, diffuse in tutta l'Italia antica e legate in genere a celebrazioni religiose e a cerimonie pubbliche e private.

I *Fescennini*
versus

Un linguaggio fortemente sboccato e una comicità violenta costituivano i tratti caratterizzanti dei *Fescennini versus*, canti rustici improvvisati che accompagnavano le feste per la mietitura e la vendemmia e che, in seguito, si estesero anche a numerose occasioni sociali della Roma repubblicana, divenendo, per esempio,

caratteristici delle feste nuziali: le testimonianze antiche li descrivono come una rozza forma di poesia, consistente in scambi di battute coincidenti ciascuna con la misura di un verso che, originariamente risolte in insulti inoffensivi, con il tempo si ridussero a esplicite maldicenze e attacchi personali rivolti contro le famiglie aristocratiche, fino a costringere la legge romana delle XII Tavole a porre un freno severo alla loro licenza. Contrastata è l'etimologia del nome: il termine *fescenninus* è posto da alcuni grammatici antichi in relazione con la città falisca di Fescennio (nell'Etruria meridionale), mentre da altri è giudicato derivazione di *fascinum* (= «malocchio» e, anche, «membro virile»), con attribuzione a tale forma poetica di una funzione apotropaica, di allontanamento, cioè, delle energie negative tramite riferimenti indecenti.

Genuinamente latina, anche se nata sotto l'influenza etrusca, è la *satura*, prima forma drammatica originale del teatro romano. Il termine è di origine controversa: la connessione con il greco *sàturos*, sebbene antica, è del tutto falsa, mentre appare più verosimile l'etimologia che ricollega tale forma di spettacolo a *satura lanx*, un piatto misto di primizie che veniva offerto agli dei e era chiamato *satura* per la varietà e l'eterogeneità degli ingredienti: la miscellanea di vari elementi doveva, infatti, essere il carattere distintivo del genere letterario e teatrale così definito. Dell'esistenza della *satura* in Roma parla Livio (*Ab urbe condita*), narrando l'introduzione degli spettacoli scenici in città in occasione di riti propiziatori per scongiurare una pestilenza scoppiata nel 364 a.C.: dall'Etruria giunsero a Roma teatranti che, accompagnandosi con il flauto, danzavano senza l'aiuto del canto. I giovani romani principiarono a imitarli trasformando, tuttavia, la danza in una vera azione drammatica grazie all'inserimento di battute scherzose in versi improvvisati e di gesti buffoneschi. Le rappresentazioni di tali miscellanee polimetre, le *saturae* appunto, furono ripetute con l'impiego di elementi scenici ognora più ricchi: gli artisti che ne erano interpreti furono detti *histriones*, da *ister*, termine etrusco per «attore». Quando Livio Andronico introdusse sulle scene romane il modello greco di teatro drammatico (cfr. 2.2.2), gli attori dilettanti abbandonarono la *satura* per tornare al vecchio scambio di frizzi liberi in versi; tale tipo di azione recitata rimase perciò riservata agli attori professionisti che la utilizzarono, per un certo periodo, come *exodium*, vale a dire come scherzo comico posto

La *satura*

in chiusura della rappresentazione di uno spettacolo teatrale. Nessuna testimonianza ci è pervenuta intorno alla satira come espressione drammatica che si trasfusa presto in un genere poetico diverso, aperto al realismo quotidiano e alla voce personale del poeta, trovando le sue massime espressioni nell'opera di Lucilio, Orazio e Persio.

La *fabula atellana*

Di origine italyca, più precisamente osca, fu anche la *fabula atellana*, forma di farsa popolare costruita su uno schema predefinito che prevedeva un intreccio arricchito da equivoci e divertimenti farseschi (le cosiddette *tricae*), sul quale probabilmente gli attori improvvisavano battute salaci, lazzi e scherzi comici. Gli antichi grammatici pongono il nome del genere in relazione con la città osca di Atella (posta tra Capua e Napoli), all'epoca territorio di stretto contatto con le forme spettacolari diffuse nella Magna Grecia: se è indubbia un'influenza dei *fliaci*, buffoni nomadi dell'Italia meridionale, è impossibile precisare in quale misura l'*atellana* fosse collegata alle tradizioni e alla cultura degli oschi. Da tale popolazione, comunque, la derivarono i romani, traducendola in latino e adottandola ancora in epoca preletteraria, al tempo dei contatti con le città campane, specialmente dopo la resa di Capua del 343 a.C.

Caratteristica principale dell'*atellana* è la presenza di personaggi fissi e ricorrenti: *Maccus*, lo sciocco, *Buccus*, mangione ingordo e chiacchierone sguaiato, *Pappus*, il vecchio stupido, *Dossennus*, il gobbo astuto o il ghiottone parassita. La tendenza alla tipizzazione, corroborata dall'impiego di vere e proprie maschere, e l'improvvisazione estemporanea da parte degli interpreti spiegano il fatto che, in seguito, il genere dell'*atellana* sia stato accostato suggestivamente alla commedia dell'arte italiana, con la quale presenta di fatto numerosi tratti comuni, benché la derivazione di un fenomeno dall'altro appaia affatto improbabile.

Il successo dell'*atellana* in Roma fu così grande che essa venne rapidamente assimilata per divenire il genere prediletto dai dilettanti, assumendo generalmente la collocazione di *exodium*, cioè – come si è detto – di scena comica conclusiva negli spettacoli tragici, in consonanza con lo spirito del dramma satiresco greco, finendo per includere, mutuandole da tale antecedente, anche parodie di soggetto mitologico.

Il mimo

D'origine greca fu, invece, il *mimo*, una forma di spettacolo

che, accolta prontamente dalle popolazioni italiche e poi dai romani, divenne negli ultimi decenni della repubblica e in età imperiale il più popolare e fortunato fra gli spettacoli teatrali. Già si è trattato (cfr. 1.3.6) delle compagnie nomadi di mimi e acrobati, popolari nel mondo ellenistico per le loro *performances* solistiche e per le brevi scenette di contenuto realistico. Probabilmente già in età antichissima i mimi circolavano anche nell'Italia meridionale e i loro spettacoli non tardarono a diffondersi, grazie al nomadismo delle compagnie che portavano con sé elementari apparati scenici, anche in Roma e in altre città italiche. Intorno alla metà del III secolo il mimo era già familiare ai romani, cosicché nel 238 a.C. l'istituzione di una festa in onore della dea Flora divenne un'importante occasione annuale per l'esibizione di tale tipo di spettacolo. A Roma esso si era evoluto fino a divenire la rappresentazione di un episodio di vita quotidiana, con trama semplice e conclusione inaspettata, ma poteva anche limitarsi a una rappresentazione di arte varia, in gran parte improvvisata, con danze, canti, giochi di abilità. Gran parte dell'attrattiva del genere era costituita dalla presenza di interpreti di sesso femminile, la cui esibizione rasentava spesso i confini della decenza. In tempi successivi la fortuna e la diffusione delle rappresentazioni mimiche favorirono lo sviluppo di infinite variazioni di temi, con coreografie elaborate e apparati scenici raffinati.

2.2.2. *Generi drammatici*

Con la conquista della Magna Grecia (282-272 a.C.) agli influssi italici, e in particolare etruschi, sul mondo dello spettacolo romano si sostituì la preponderante influenza ellenica. Da Taranto, la maggiore fra le città greche della penisola, sarebbe giunto, secondo la tradizione, Livio Andronico, il più antico fra gli autori drammatici latini conosciuti, grazie al quale, nel 240 a.C., Roma ebbe la prima rappresentazione di una tragedia «regolare», con testo scritto e parti che gli attori dovevano apprendere a memoria. Da allora la cultura latina conobbe una grandiosa fioritura dell'arte drammatica: tutti i maggiori autori dell'epoca scrissero per il teatro, l'austero stato repubblicano si preoccupò di promuovere manifestazioni teatrali, e l'intera società romana, dai pa-

**Influsso
della cultura
ellenica**

trizi alla plebe minuta, intervenne agli spettacoli.

L'incontro con il vasto *corpus* di testi teatrali greci indusse i romani a conservare la netta separazione tra le categorie drammatiche di tragedia e commedia, distinte per argomento, tecnica compositiva, carattere dei personaggi, lingua e stile. Dopo una prima fase di riduzione e adattamento degli originali greci, si passò presto all'introduzione entro schemi e argomenti ellenici di elementi propri dello spirito latino, più vicini al gusto del pubblico romano. Alle forme drammatiche indigene, largamente fondate sull'improvvisazione, si sostituivano ora testi interamente scritti, caratterizzati da un intreccio preciso e da dialoghi spesso dotati di grande dignità poetica, che non consentivano all'attore alcuna libertà inventiva. Il testo teatrale, di qualsiasi tipo esso fosse, era designato con il nome di *fabula*, termine onnicomprensivo che necessitava di un aggettivo qualificativo per l'individuazione dei diversi generi.

Il passaggio
al testo
teatrale
scritto

In ambito tragico gli autori latini trovarono i loro modelli ideali nella grande produzione greca del V secolo, con una netta predilezione per l'opera di Euripide, la cui inclinazione verso elementi patetici e verso forme di elocuzione ornata aveva conquistato le simpatie del pubblico ellenistico. La tragedia latina di diretta ispirazione greca fu detta *fabula cothurnata*, dall'alto calzare a mezza gamba indossato dagli attori tragici ellenistici, o, meno frequentemente, *fabula crepidata*, da *crepida*, sandalo alla greca. Ben presto accanto alle tragedie di ambientazione greca comparve un genere di tragedia nazionale, con soggetto, personaggi e costumi romani, detto *fabula praetexta* o *praetextata*, dalla toga bordata di porpora indossata dagli attori per imitare l'abito dei cittadini romani di alta condizione sociale e dei magistrati nelle cerimonie solenni.

Generi tragici
latini

Analogamente, la commedia latina trasse diretta ispirazione dalle opere fiorite nell'ambito della commedia nuova greca, adatte a divertire il pubblico con intrecci ispirati alla vita quotidiana che non presentavano alcun riferimento di carattere satirico e politico alla società romana e perciò non rischiavano di incorrere nella severa censura senatoria. Il genere più diffuso fu la *fabula palliata*, grecizzante nella trama oltre che nei costumi dei personaggi che indossavano appunto il *pallium*, ampio mantello tipicamente greco contrapposto alla *toga* romana. Da quest'ultimo capo

Generi
comici latini

di vestiario prendeva, invece, nome la *fabula togata*, commedia di ambientazione romana o italica, sviluppatasi specialmente nel I secolo a.C.: essa si distingueva ulteriormente in *trabeata*, quando portava in scena personaggi appartenenti al ceto dei cavalieri, il cui abbigliamento tipico era costituito dalla *tràbea*, e in *tabernaria*, se ambientata fra le classi popolari, gravitanti intorno alle *tabernae*, ossia alle osterie e alle botteghe.

2.2.3. L'organizzazione degli spettacoli: i ludi

Anche a Roma, come in Grecia, le rappresentazioni drammatiche e gli spettacoli di vario genere erano promossi e disciplinati dallo stato e avevano luogo in occasione di pubbliche feste religiose. Già gli spettacoli indigeni più antichi erano inseriti nelle cerimonie di carattere propiziatorio; ugualmente la menzionata rappresentazione promossa da Livio Andronico ebbe luogo durante le celebrazioni in onore di Giove, nell'ambito di giornate riservate a spettacoli, detti *ludi scaenici*, ai quali interveniva tutto il popolo. Dapprima legati a occasioni episodiche, i *ludi* divennero presto stabili (*stati*), legati a determinati periodi dell'anno e finanziati con danaro pubblico. Di antichissima istituzione erano i *ludi romani*, celebrati in onore di Giove Ottimo Massimo nel mese di settembre: introdotti, secondo la leggenda, da Tarquinio Prisco per celebrare i trionfi militari, essi divennero presto un'importante ricorrenza annuale che, fin dal 214 a.C., prevedeva quattro giornate dedicate alle rappresentazioni e una riservata a combattimenti e gare atletiche (*ludi circenses*). Nel 220 a.C. furono istituiti i *ludi plebei* con l'intento di assecondare il gusto del popolo minuto per gli spettacoli: anch'essi dedicati a Giove, si svolgevano in novembre e lasciavano largo spazio (undici giorni in età repubblicana) alle rappresentazioni drammatiche che vi furono introdotte a partire dal 200, inaugurate con lo *Stico* di Plauto.

I ludi stati

Un carattere particolare presentavano i *ludi florales*, istituiti in onore della dea Flora nel 238 a.C. e celebrati annualmente tra il 28 aprile e il 3 maggio: in essi predominava la rappresentazione di mimi che, per sottolineare i legami con i rituali della fecondità, introdussero spesso esibizioni di ballerine nude, giochi di animali e rituali orgiastici.

Fra le ricorrenze annuali dedicate alla rappresentazione di *ludi scaenici* notevole importanza ebbero anche i *ludi apollinares*, istituiti nel 212 a.C. e arricchiti fin dall'inizio da spettacoli drammatici, che si svolgevano nel mese di luglio presso il tempio di Apollo, protettore delle arti. In aprile si tenevano, inoltre, i *ludi megalenses* in onore della *Magna Mater*, in cui furono inclusi per la prima volta spettacoli teatrali nel 194 a.C., e i *ludi cereales*, dedicati a Cerere a partire dal 202.

I *ludi votivi*

Per la celebrazione di eventi particolari, quali grandi vittorie militari, funerali di personaggi importanti, inaugurazione di monumenti pubblici, e, più tardi, circostanze fauste o infauste legate alla famiglia imperiale, venivano organizzati i *ludi votivi*, spesso prolungati e sfarzosi a testimonianza della grandezza e della magnificenza del committente.

I *ludi* non prevedevano soltanto rappresentazioni drammatiche, ma anche giochi di gladiatori, corse di cavalli, incontri di pugilato, esercizi di funamboli, che si svolgevano contemporaneamente alla recita di tragedie o commedie, sottraendo spesso l'attenzione del pubblico agli attori. Durante l'età imperiale, in particolare, la popolarità del teatro drammatico diminuì notevolmente a favore di manifestazioni coreografiche, ginniche e venatorie che occupavano la quasi totalità del programma.

All'inizio del II secolo a.C., i giorni riservati ai pubblici spettacoli in un anno erano soltanto undici; al tempo di Augusto erano già divenuti cinquantasei, per superare in piena età imperiale i duecento. In epoca repubblicana tali giornate erano considerate vere e proprie festività dal popolo che interrompeva ogni attività lavorativa, commerciale e pubblica per assistervi, mentre durante l'impero non tutti gli spettacoli prevedevano l'intervento del pubblico cittadino e la maggior parte di essi si svolgeva dinnanzi a pochi spettatori selezionati appartenenti agli ambienti della corte.

Carattere edonistico dello spettacolo romano

Benché strettamente connesse con le feste religiose, come era avvenuto in Grecia, le rappresentazioni teatrali romane non assunsero mai il valore davvero determinante che avevano avuto nella vita pubblica e spirituale del mondo greco del V secolo: mentre in Atene la partecipazione agli spettacoli rappresentava per il pubblico un'esperienza etica e religiosa profondamente unitaria, a Roma essa era considerata dai cittadini piuttosto un semplice divertimento o un modo piacevole per trascorrere il tempo

libero. Solo esteriormente legato alla dimensione della festività religiosa e mai impegnato nel dibattito civile e politico, l'evento teatrale non era, dunque, percepito come veicolo di cultura e di educazione civile, bensì come *circensis*, offerto gratuitamente dallo stato alla plebe alla pari dei giochi sportivi e gladiatori.

In età repubblicana l'organizzazione degli spettacoli era compito strettamente riservato alla magistratura degli *aediles* o, in alcuni casi, dei *praetori urbani*, che ne curavano la realizzazione profondendosi anche finanziamenti personali allo scopo di utilizzare i *ludi* come mezzo di propaganda elettorale e affermazione della propria popolarità. Tale tipo di committenza esercitava inevitabilmente un certo condizionamento sulla libertà di pensiero dei drammaturghi: i magistrati acquistavano, infatti, il dramma direttamente dall'autore, o, più spesso, dall'impresario-capocomico con il quale si preoccupavano di stipulare un contratto, pagandogli parte delle spese necessarie all'allestimento scenico e cautelandosi per un eventuale risarcimento in caso di insuccesso. Il più celebre impresario-capocomico romano fu Ambivio Turpione, legato all'attività dei commediografi Cecilio Stazio e Terenzio: da loro egli acquistava il testo della commedia che rimaneva di sua proprietà e poteva essere ripreso anche a distanza di anni, finché non decidesse di venderlo o di lasciarlo in eredità a un altro capocomico.

Dell'importanza degli spettacoli offerti al popolo gratuitamente per ottenerne il consenso politico furono ben consapevoli i grandi generali romani: celeberrimi restarono per lungo tempo a Roma i *ludi* organizzati personalmente da Lucio Silla nell'82 a.C. e da Giulio Cesare nel 46 a.C. per festeggiare le loro vittorie militari. Con l'avvento degli imperatori, a partire da Caligola, la cui ascesa al potere fu accompagnata da un profluvio di feste, gli spettacoli divennero manifestazione del potere della corte e si fecero ognora più frequenti: l'organizzazione ne era spesso curata direttamente dai membri della casa imperiale che architettavano complesse e costose messinscène destinate a colpire e impressionare favorevolmente il pubblico sempre più avido di novità.

L'organizzazione statale dei ludi

La ricerca del consenso



4.3.2. Lo spettacolo in Europa

4.3.2.1. Inghilterra

Vecchi
e nuovi
generi
spettacolari
tra XV e XVI
secolo

Nel corso del XVI secolo le forme spettacolari e drammaturgiche ereditate dal Medioevo, quali i drammi morali, recitati da attori professionisti sui palchi delle piazze e delle taverne, o i drammi ciclici, allestiti dalle gilde di arti e mestieri, scomparvero sia per il successo progressivamente guadagnato da nuove forme drammatiche quali l'*interlude* (a partire dalla fine del XV secolo), sia per il divieto imposto dalla Corona di mettere in scena opere di argomento sacro, esplicitato con una serie di editti tra il 1550 e il 1570.

Il masque

Alcuni eventi spettacolari folclorici legati alla tradizione popolare, come il *mumming*, il *King-game* e la *sword-dance*, contribuiscono all'affermazione a corte dei *masques*, spettacoli allegorici encomiastici fondati sulla danza e sulla musica, oltre che sull'esibizione di maschere e costumi sfarzosi. Il *masque*, nato alla corte di Enrico VIII in virtù della sua passione per lo spettacolo e i festeggiamenti, si svolgeva in occasione di particolari festività religiose o eventi di rilievo per la corte ed era volto alla celebrazione della nobiltà dei personaggi coinvolti. Durante il regno di Elisabetta I, e ancor più durante quello del suo successore Giacomo I, si affermò l'idea che tale spettacolo nascondesse grandi potenzialità a fini propagandistici e celebrativi: ciò condusse a una trasformazione del *masque* nel senso di una maggiore complessità e dell'evoluzione del semplice nucleo drammatico originario in un genere letterario compiuto, la cui dignità venne altresì rimarcata dalla fama di Ben Jonson, il più noto autore di *masques* dell'epoca.

I tornei continuarono a essere rappresentati con fortuna trasformandosi da manifestazione agonistica in evento esclusivamente spettacolare.

Il
riconoscimento
ufficiale
delle
compagnie
attoriche
inglesi

Il dato più rilevante in tale lasso di tempo riguarda il progressivo affermarsi, specie sul piano istituzionale e legislativo, della figura professionale dell'attore che riuscì a conseguire un riconoscimento sociale ancora inesistente negli altri paesi d'Europa. Tale traguardo non poté essere raggiunto senza una dolorosa contropartita pagata per intero dalla numerosa popolazione attorica composta di artisti vagabondi, privi di protezione aristocratica, la

quale scontò severe repressioni in nome dell'ordine sociale e del rispetto del dogma morale: tra il 1545, sotto il regno di Enrico VIII, e il 1572, sotto quello di Elisabetta, infatti, una serie di editti pose, di fatto, fuori legge come vagabondi tutti coloro che non fossero in grado di dimostrare la propria dipendenza da una famiglia aristocratica. Tale pesante repressione favorì le compagnie che, oltre a lavorare per la famiglia protettrice, potevano anche spostarsi per recitare pubblicamente sfruttando il vasto mercato lasciato libero dalla concorrenza in tal modo forzatamente assai ridotta. Nel 1574 Elisabetta concesse alle compagnie regolari la licenza di recitare ovunque, purché provviste della licenza del *Master of the Revels*, vale a dire del funzionario preposto alla revisione preventiva dei testi.

Le compagnie professionistiche, come quella citata degli *Earl of Leicester's Men*, erano strutturate in forma di società composte da quattro o cinque attori i quali, all'atto della fondazione, versavano una cospicua somma di danaro come quota di partecipazione, riservandosi poi di dividere spese e proventi dell'impresa. A loro spettava di provvedere allo stipendio degli attori assunti per le parti secondarie, nonché al compenso per l'autore dei drammi che avrebbero recitato e, infine, alla copertura della cassa comune cui attingere per l'acquisto di costumi e elementi scenografici. Ogni attore poteva mantenere presso di sé un giovane apprendista, solitamente impiegato nelle parti femminili, e nel complesso il numero totale degli artisti presenti in compagnia poteva salire anche a un massimo di venticinque elementi.

I costumi occupavano una parte rilevante dell'attenzione e delle spese degli attori elisabettiani, per lo più indifferenti all'ambientazione del testo rappresentato: essi erano di norma gli abiti della moda corrente, resi più vistosi da una ricca e preziosa decorazione. Esistevano, inoltre, costumi fantasiosamente arieggianti la classicità o altri genericamente allusivi a un'epoca del passato: un tipo speciale era poi riservato ai personaggi di fantasia, come fate o figure allegoriche, e altri ancora, «tradizionali», alle tragedie storiche inglesi o, infine, «caratteristici», per alludere a razze e foggie esotiche, secondo un criterio di convenzionalità, condiviso con il pubblico e analogo a quello adottato per la scenografia.

La peste del 1592-1593 costrinse i teatri alla chiusura. In tale periodo di crisi molte compagnie si sciolsero e si rifiusero. Negli

La struttura delle compagnie professionali come società di partecipazione

I costumi

Le compagnie protette dalla famiglia reale

ultimi dieci anni del secolo si affermarono due compagnie principali: i *Lord Admiral's Men*, diretti da Edward Alleyn, e i *Lord Chamberlain's Men*, fra i quali operavano i figli di Burbage. Nel 1603, con l'ascesa al trono di Giacomo Stuart, questi ultimi divennero la compagnia protetta dal re, con il nome di *King's Men*. In seguito il numero delle compagnie professionistiche operanti in Londra crebbe da due a cinque, ciascuna posta sotto la protezione di un membro della famiglia reale. Non si dovrà frattanto dimenticare che si venne contestualmente affermando in Inghilterra la corrente puritana, fieramente avversa al teatro protetto dalla Corona: l'esito di tale scontro condusse alla chiusura dei teatri nel 1642, all'epoca, cioè, della rivoluzione di Cromwell e della sconfitta della dinastia Stuart.

4.3.2.2. Spagna

Verso la metà del XVI secolo si affermò diffusamente in Spagna un genere di spettacolo in apparenza tutto rivolto al passato e alla tradizione medievale: l'*auto sacramental*. In realtà, rispetto all'esperienza del teatro religioso dei secoli precedenti, esemplarmente raccolto nella prima metà del Cinquecento nel *Código de Autos viejos* (*Codice di Autos vecchi*), l'*auto* della seconda metà del secolo si differenziò per la contaminazione di motivi propri del dramma morale, quali l'allegoria e la tesi didascalica, con la struttura del vecchio dramma biblico o evangelico. Anche la messinscena e l'organizzazione dello spettacolo mutarono in profondità: se nella fase precedente gli attori e i committenti degli allestimenti provenivano dalle corporazioni di arti e mestieri o da quelle devozionali, dopo il 1550 i dilettanti furono soppiantati dalle compagnie di attori professionisti che recitavano sui *carros*, forniti dalle amministrazioni comunali. La ricchezza e lo sfarzo dell'allestimento si accentuarono vistosamente secondo un processo di intensificazione provocato dalla volontà autocelebrativa dell'autorità e del prestigio delle diverse municipalità. Gli *autos*, che in origine si tenevano solo in occasione della festività del *Corpus Domini*, furono presto allestiti anche per celebrare la festa patronale di ogni singola città e altre analoghe ricorrenze civili e religiose. Fino alla metà del XVII secolo, il sistema scenico dell'*auto* prevedeva due *carros* e una piattaforma mobile, ma nel corso del Seicento i *car-*

**L'auto
sacramental**

**Differenze
fra vecchi
e nuovi
drammi
sacri**

**Occasioni
di
rappresen-
tazione
dell'auto**

ros aumentarono fino a raggiungere il numero di quattro. Si trattava di carri in legno, ricoperti con tele dipinte e dotati di due piani praticabili: la parte anteriore del primo piano si apriva per rivelare un palcoscenico interno entro cui potevano apparire attori e oggetti simbolici, fatti salire dal piano inferiore del carro che, all'occorrenza, serviva anche come camerino. Disposti simmetricamente, i due *carros* lasciavano al centro uno spazio che veniva occupato da una piattaforma su ruote ove si svolgeva la maggior parte dell'azione scenica, spesso accompagnata da danze e dalla recita di farse. I *carros* seguivano un percorso a stazioni interno alla città concordato con il consiglio comunale: lo spostamento del complesso teatro itinerante avveniva aggioando ai *carros* una o più coppie di buoi le cui corna erano dipinte d'oro.

Come si è già accennato, gli *autos* venivano recitati da attori professionisti: quando si cerchi di far luce sulle origini della figura professionale dell'attore in Spagna ci si trova, tuttavia, di fronte a una documentazione rarefatta e discontinua dalla quale si evince l'esistenza di artisti retribuiti per il lavoro di attori fino dal 1454. Solo a far data dal 1540, il quadro delle conoscenze si fa più nitido. La prima figura importante d'attore, impresario oltre che autore fu **Lope de Rueda** (1510 ca. - 1565 ca.): già attivo, in Siviglia, dal 1542, egli fu convocato a corte nel 1551 per esibirsi davanti a Filippo II. Tuttavia egli lavorò più spesso per le municipalità, dirigendone le feste pubbliche e esibendosi nei cortili delle locande e nei *corrales* provvisori di molte città. Eccelleva nel ruolo del pazzo e imbroglione, personaggio non a caso sempre presente nella sua drammaturgia destinata soprattutto al pubblico popolare.

L'anno teatrale iniziava, in Spagna, a settembre e continuava fino all'inizio della Quaresima, quando scattava l'obbligo della chiusura per tutto il periodo pasquale. I teatri riaprivano dopo Pasqua continuando a operare fino a luglio, mese conclusivo della stagione prima della pausa estiva. Per quasi tutto il corso del Cinquecento si poteva recitare soltanto la domenica, iniziando alle due del pomeriggio durante l'inverno, alle quattro in primavera, per terminare non più tardi di un'ora prima del tramonto. A partire dal 1579, allorché la corona concesse all'italiano Zan Ganassa, ossia al comico dell'arte Alberto Naselli, di recitare anche nei giorni feriali, tale facoltà di lavoro, con l'esclusione della giornata di sabato, fu estesa a tutte le compagnie spagnole. Non è possibile ac-

**Prime
attestazioni
di profes-
sionismo
attorale**

**Il calendario
degli
spettacoli**

certare il numero dei complessi professionali attivi tra il '50 e l'80 del XVI secolo, a causa dell'instabilità e della caducità delle imprese. È certo, comunque, che l'abbondante quantità di *corrales* distribuiti in tutta la penisola abbia incoraggiato la proliferazione del professionismo. L'intervento governativo in tale settore non si manifestò prima del 1603, allorché la corona restrinse la licenza di recitare solo a otto compagnie, divenute dodici nel 1615, ma il loro numero superava in realtà abbondantemente quello legale, alimentando un fiorente professionismo semiclandestino, vistosamente attestato dalla documentazione pervenutaci. Esistevano due tipi di compagnie: quelle a base societaria, simili al modello inglese, e quelle dirette da un impresario che remunerava forfetariamente gli attori ingaggiati. Il nomadismo attorico era incentivato dall'esiguo numero di teatri esistenti nella capitale che riduceva le potenzialità di un mercato dello spettacolo in espansione spingendo le compagnie a visitare le altre città che ne assorbivano voracemente l'offerta. Un dato rilevante del professionismo spagnolo riguarda la costante presenza di attrici in compagnia: questo il tratto distintivo che maggiormente distanzia l'esperienza iberica da quella inglese, accostandola piuttosto a quella italiana della commedia dell'arte. Riconosciute ufficialmente nel 1587, le attrici furono ciononostante osteggiate più volte dalla chiesa che ottenne dal governo, nel 1599, un decreto fortemente limitativo secondo il quale esse potevano recitare soltanto nella compagnia del marito o del padre.

Struttura amministrativa delle compagnie

Le attrici

I costumi

I costumi erano particolarmente rifiniti e preziosi: predominava l'uso di indossare abiti tagliati sulla moda contemporanea, mentre i riferimenti all'epoca di ambientazione della *pièce* si restringevano a elementi di dettaglio promossi a simbolo caratterizzante dell'antico o dell'esotico o del fantastico.

4.3.2.3. Francia

Lo spettacolo tradizionale e popolare francese annoverava, accanto ai misteri e alle moralità, rappresentati secondo le consuetudini medievali, anche le *farse* e le *sotties* (cfr. 3.3.12), generi prediletti dal pubblico pagante delle piazze e delle fiere in cui si esibivano le compagnie professioniste dell'epoca. L'origine dei primi attori professionisti francesi è da riferire con tutta probabilità alle asso-

I primi attori professionisti

ciazioni borghesi impegnate sul fronte dello spettacolo: esse potevano essere le confraternite laiche, incaricate della messinscena dei misteri, oppure i sodalizi ricreativi quali le *sociétés joyeuses*, le *sociétés des sots* (sorte dalla licenza medievale con cui i diaconi celebravano nelle chiese alcune feste religiose o pagane), le compagnie studentesche o le corporazioni di impiegati (tali erano ad esempio gli *Enfants sans souci*, o i *Clercs de la Basoche*). L'origine borghese delle prime compagnie consentì la formazione di repertori capaci di comprendere tanto i generi tradizionali, quali la farsa e la *sottie*, quanto le prime produzioni drammaturgiche di ispirazione classicheggiante, sebbene il pubblico popolare delle piazze e dei *jeux de paume* preferisse senz'altro il primo al secondo genere di rappresentazioni. Fra le più celebri compagnie professionali francesi della seconda metà del XVI secolo andrà ricordata quella diretta da Agnan Sarat, che organizzò alcuni spettacoli con i comici dell'arte italiani a Parigi intorno al 1578, documentati da una serie di incisioni. In esse è possibile rilevare il realismo comico, trasceso solo per eccesso, sia dei gesti, sia dei costumi, ricalcati sulle fogge contemporanee. Sorprende che tal genere di scandalosa e vivace comicità, trasgressiva nei confronti delle convenzioni e dell'etichetta, fosse il dato saliente del genere della farsa, amato dal popolo certamente, ma apprezzato anche dalle classi superiori che, nel giro di pochi decenni determineranno nel teatro una rigorosa epurazione della volgarità all'insegna della *bien-séance*.

Sul versante dello spettacolo di corte converrà ricordare che, se a partire dalla metà del secolo la monarchia promosse la diffusione dei generi classicheggianti di commedia e tragedia, con ben maggiore sollecitudine essa svolse un ruolo decisivo nella realizzazione di spettacoli ufficiali, sfarzosi e assai costosi, volti al fine precipuo di diffondere un messaggio politico di solidità della Corona e di riaffermazione del suo ruolo equilibratore e pacificatore nei destini della nazione. La storia francese della seconda metà del secolo, insanguinata dalle lotte fra cattolici e protestanti e tra la nobiltà e la dinastia dei Valois, tuttavia, sta a dimostrare quanto utopico e illusorio fosse tale ufficio assegnato allo spettacolo cerimoniale. Il riferimento corre alla serie di *magnificences* volute dalla regina madre, Caterina de' Medici, e dai re, suoi figli, in particolare Enrico III di Valois. Le *magnificences* erano manifestazio-

La
compagnia
di Agnan
Sarat

Lo spettacolo
di corte: le
magnificences

ni celebrative estese su un arco di più giorni, comprensive di ingressi trionfali, tornei e soprattutto feste grandiose ambientate nei giardini delle residenze aristocratiche, in cui la ricostruzione scenografica allusiva ai miti pagani o cavallereschi, e la partecipazione diretta della corte in sfarzosi costumi ai combattimenti e alle complesse coreografie danzate, ricostruiva, attraverso un complicato codice emblematico e allusivo, il messaggio ideologico voluto. Si possono ricordare le *magnificences* celebrate a Chenonceaux nel 1562 o quella di Fontainebleau, dell'anno successivo, e ancora quella sontuosa di Bayonne del 1564. Dieci anni più tardi tale genere di spettacolo fu ripreso in occasione delle nozze di Enrico di Navarra con la figlia di Caterina (1572), e ancora in seguito per l'arrivo degli ambasciatori polacchi a Parigi, in quello che può considerarsi il capolavoro della committenza della regina italiana alla corte dei Valois. L'ultima *magnificence* si suole riconoscere in quella voluta da Enrico III, nel 1581, in un clima teso che precorse la catastrofe e la fine della dinastia dei Valois.

4.4. LA DRAMMATURGIA

4.4.1. *La drammaturgia regolare italiana*

L'anno 1508, in cui fu composta la *Cassaria* di Ludovico Ariosto – e in cui si pone, per significativa coincidenza, il primo caso di impiego teatrale della prospettiva di cui si abbia notizia – può essere prescelto come confine cronologico e culturale tra la nuova drammaturgia «regolare» e la tradizione quattrocentesca di testi drammatici d'ispirazione classica.

Tale drammaturgia in latino – così variata nei suoi impianti strutturali e talora audacemente proiettata verso un teatro profano – scavalcava il problema della regolarità letteraria dei testi in vista degli esiti della messinscena. Anche i primi drammi in volgare tardoquattrocenteschi ebbero testi letterariamente composti, modellandosi ora sull'ecloga, ora sul poemetto tragico, ora sulla sacra rappresentazione: premeva assai di più, agli autori, rievocare nel suo complesso la classicità, piuttosto che ripristinare le norme dei generi.

La
drammaturgia
in latino
e in volgare
prima della
commedia
regolare

Il prodotto più rilevante della nuova drammaturgia cinquecentesca, invece, fu la rinascita in termini moderni dei tre generi drammaturgici dell'antichità (commedia, tragedia e dramma satiresco, risorto come favola pastorale), nonché la costituzione conseguente di uno statuto formale, normativo e caratterizzante, per ciascun genere drammatico, fondato sui canoni estetici e retorici della classicità greca e latina. Per commedia e tragedia i nuovi autori si attennero perciò al rispetto delle tre unità (tempo, luogo e azione) e della classica scansione in prologo, protasi, epitasi, catastrofe e epilogo risolta all'interno della suddivisione in cinque atti. Premessa indispensabile di tale operazione culturale furono le opere classiche, riscoperte o rimediate dall'Umanesimo filologico: le commedie plautine ritrovate in Germania nel 1429, le tragedie di Seneca ricondotte in luce da Lovato de' Lovati e le opere dei tre grandi tragediografi greci, Eschilo, Sofocle e Euripide date alle stampe in nuove edizioni quasi complete da Manuzio tra il 1502 e il 1518. Accanto allo studio diretto dei testi antichi si pone la meditazione teorica espressa in trattati, fra i quali occorre menzionare la stampa del *Commento a Terenzio* di Elio Donato (il grammatico romano vissuto nel IV secolo d.C.), ritrovato da Giovanni Aurispa nel 1433 a Magonza, i commentari sull'*Ars poetica* di Orazio di Cristoforo Landino (1482) e di Iodoco Badio (1498), e la traduzione in latino della *Poetica* di Aristotele compiuta da Lorenzo Valla nel 1498 e ritradotta in volgare da Alessandro de' Pazzi nel 1524.

Dall'ambizioso progetto culturale restarono escluse sia l'esperienza romanza della drammaturgia sacra, sia quella profana della farsa, pervenuta tra Quattrocento e Cinquecento a una strutturazione testuale abbastanza articolata e complessa nelle farse morali fiorentine e in quelle di autori quali Giovan Giorgio Alione e Pietro Antonio Caracciolo. Tale variata testualità era destinata, nel corso del XVI secolo, a isolati approdi di promozione letteraria anche di alto valore, quali le farse di **Anton Francesco Grazzini**, detto il **Lasca** (1503-1584) o, diversamente, di **Giovan Maria Cecchi** (1518-1587), o ancora le *farse cavajole* portate in auge a fine secolo da **Vincenzo Braca** (1566-1614): esperimenti spesso permeati da un alone di provocatoria eterodossia che contribuì a allontanarli dal solco maestro del gusto del secolo.

I nuovi statuti letterari dei tre generi drammatici imitati dalla classicità

Le farse



I MANUALI



Paolo Bosisio

TEATRO DELL'OCCIDENTE

ELEMENTI
DI STORIA DELLA DRAMMATURGIA
E DELLO SPETTACOLO TEATRALE

Seconda edizione

Volume II
DAL RINNOVAMENTO SETTECENTESCO
A OGGI

The logo for Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto (LED), consisting of the letters 'LED' in a stylized, cursive script.

Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

6.1. IL LUOGO SCENICO

6.1.1. *L'evoluzione dell'architettura teatrale in Italia e in Europa*

La tradizione del teatro «all'italiana»

Le caratteristiche architettoniche e scenotecniche della maggior parte degli edifici teatrali realizzati nell'Europa intera nel corso del Settecento trovano origine nel modello barocco del cosiddetto teatro «all'italiana» che, nonostante frequenti e ardite variazioni, rimane inalterato nei suoi elementi costitutivi fondamentali. Se, infatti, il progresso della scenografia verso un sempre più consapevole professionismo, sulla base delle premesse secentesche, condiziona in parte lo sviluppo dell'architettura teatrale, la *pianta barocca*, tradizionalmente caratterizzata dalla platea allungata a U, dalla struttura dei palchetti a alveare e da una vasta scena incorniciata dal frontespizio, conferma l'enorme successo riscosso fino dal secolo precedente, grazie all'abilità di architetti e scenografi italiani i quali continuano a realizzare con maestria le loro opere in tutti i paesi europei.

L'edificio teatrale

La struttura architettonica dell'edificio teatrale che si impone nel corso del XVIII secolo nasce dalle mutate esigenze di fruibilità dello spettacolo e, soprattutto, dal clamoroso successo dell'opera in musica che, nell'ultimo decennio del Seicento, aveva conquistato le platee di tutta Europa. In tale contesto, si sviluppano i teatri pubblici a gestione impresariale, caratterizzati da sale più capienti, in grado di ospitare un pubblico pagante numeroso e di porsi in concorrenza fra loro. Per conseguenza, se la disposizione degli spettatori all'interno dell'edificio resta sostanzialmente invariata, muta profondamente la destinazione della sala teatrale che diviene luogo di incontro sociale privilegiato, atto a ospitare ogni genere di manifestazione pubblica.

Palchetti e camerini

La componente autocelebrativa del rito teatrale trova, ancora, la sua massima espressione proprio nella suddivisione del pubblico in palchetti – più o meno favoriti dal punto di vista della fruizione visiva dello spettacolo e differentemente caratterizzati nell'arredo interno, secondo il gusto e le possibilità economiche dei proprietari – consentendo alle classi elevate di affermare pubblicamente il proprio privilegio sociale. L'aristocrazia e l'alta borghesia prendono posto in palchetti di proprietà, indipendenti fra loro

e distribuiti attraverso corridoi anulari, mentre la media e piccola borghesia, il popolo e la servitù assistono alla rappresentazione rimanendo in piedi o sedendosi su panche situate nella platea – spesso notevolmente inclinata verso il proscenio, a ridosso del quale si collocano i complessi orchestrali – o dall’ultimo ordine di logge, denominato *loggione*, che, nell’economia della sala, occupa la posizione meno felice per una buona visibilità. Accanto a tali spazi, si creano aree di servizio «a comodo» destinate al pubblico privilegiato, quali i camerini, appoggiati al perimetro dell’edificio in numero pari a quello dei palchetti e adibiti a funzioni varie, atri sempre più spaziosi e comode sale o ridotti destinati al gioco d’azzardo e all’incontro mondano. La vita sociale non si svolge più soltanto all’interno dei palchetti, ma prosegue pubblicamente nei ridotti nobili, dove trovano posto cucine, bottiglierie e salottini appartati che consentono allo spettatore di distrarsi piacevolmente da ciò che avviene in scena. L’importanza rivestita, di norma, dalla privativa sui cosiddetti «giuochi di piacere» – i giochi d’azzardo all’epoca consentiti dalla legge, sebbene entro luoghi ben definiti e circoscritti, quali a titolo di esempio la Zara, il Faraone e il Biribisso – all’interno dei capitolati d’appalto consente di comprendere quanto fosse rilevante il peso economico di tale pratica nel bilancio complessivo dei teatri. L’esercizio dei giochi di piacere, che diventano, nel corso del Settecento, una delle opportunità di svago predilette dalla classe aristocratica, costituisce infatti una fonte di guadagno primaria e irrinunciabile, un finanziamento indispensabile per garantire ai teatri stagioni di adeguato splendore artistico.

Il palcoscenico, a sua volta, tende a ampliarsi in larghezza e profondità, al fine di ospitare organici artistici sempre più numerosi e di permettere il montaggio di scene elaborate, il cui sviluppo si articola su lunghe serie di quinte piatte, concluse da fondali scorrevoli e sovrapposti. Dal punto di vista scenotecnico, la zona riservata allo spettacolo appare sistematicamente organizzata su tre piani sovrapposti e distinti, *sottopalco*, *piano scenico* e *soffitta*, diversamente impiegati nell’economia della rappresentazione. Quanto al *prospetto scenico*, esso risulta elemento ormai imprescindibile nella struttura interna della sala. Nelle immediate adiacenze del palcoscenico si aprono, inoltre, locali di disimpegno, depositi e magazzini – comunicanti con il fondo del palcosceni-

**Il
palcoscenico**

co – al fine di custodire le dotazioni di scena, i costumi, le macchine e gli attrezzi.

L'edificio teatrale acquisisce assoluta autonomia all'interno del tessuto urbano e si propone quale mirabile espressione del prestigio sociale e culturale della città: la facciata assume spesso caratteristiche monumentali, conformi al decoro urbanistico cittadino, ma al tempo stesso indipendenti da esso, e dispone, nella maggior parte dei casi, di un portico adibito al breve stazionamento delle carrozze prima e dopo lo spettacolo e di zone di servizio atte a ricevere il pubblico.

**La pianta
a U
allungata**

La *pianta a forma di U allungata*, originariamente studiata per contenere un pubblico assai numeroso, pur mostrandosi particolarmente adatta a iscriversi entro un edificio con base rettangolare, viene superata nel corso del Settecento. Essa sembra, infatti, creare problemi di visibilità al pubblico distribuito nei palchetti: gli spettatori posti nelle zone laterali, oltre a non avere la visione completa della scena, si trovano talvolta di fronte a scorci scenografici dall'assetto e dall'equilibrio fortemente alterati per effetto della tecnica prospettica. Fin dal secolo precedente, d'altronde, si erano sperimentate alcune varianti isolate, quali quella del teatro della Fortuna in Fano (1677) in cui la U allungata era interrotta nel punto di incontro tra l'arco della parete di fondo e le due pareti laterali.

Ma accanto a tali sperimentazioni, si sviluppano varianti più o meno fortunate quali la *pianta a ferro di cavallo*, la *pianta a campana*, la *pianta a ellisse tagliata* e la *pianta ovoidale*.

**La pianta
a ferro
di cavallo**

La *pianta a ferro di cavallo* si impone rapidamente in tutti i maggiori teatri d'opera edificati nel corso del Settecento e in buona parte del secolo successivo, poiché la linea della curva della sala, rispetto all'apertura del boccascena, garantisce una buona visibilità da ogni punto della platea e dai differenti ordini di palchi. Fra gli esempi più celebri basti ricordare il teatro Argentina in Roma – il più antico in cui si riscontri l'applicazione di tale pianta – costruito su disegno di Girolamo Theodoli nel 1732, e capace di ospitare più di 2.500 spettatori suddivisi fra la platea e i sei ordini di 31 palchetti ciascuno (*fig. 6.1*); il San Carlo in Napoli, progettato da Giovanni Antonio Medrano e Angelo Carasale nel 1737 (sei ordini per un totale di 184 palchi), caratterizzato da una doppia scalinata posta ai lati del palco reale per consentire al sovrano di

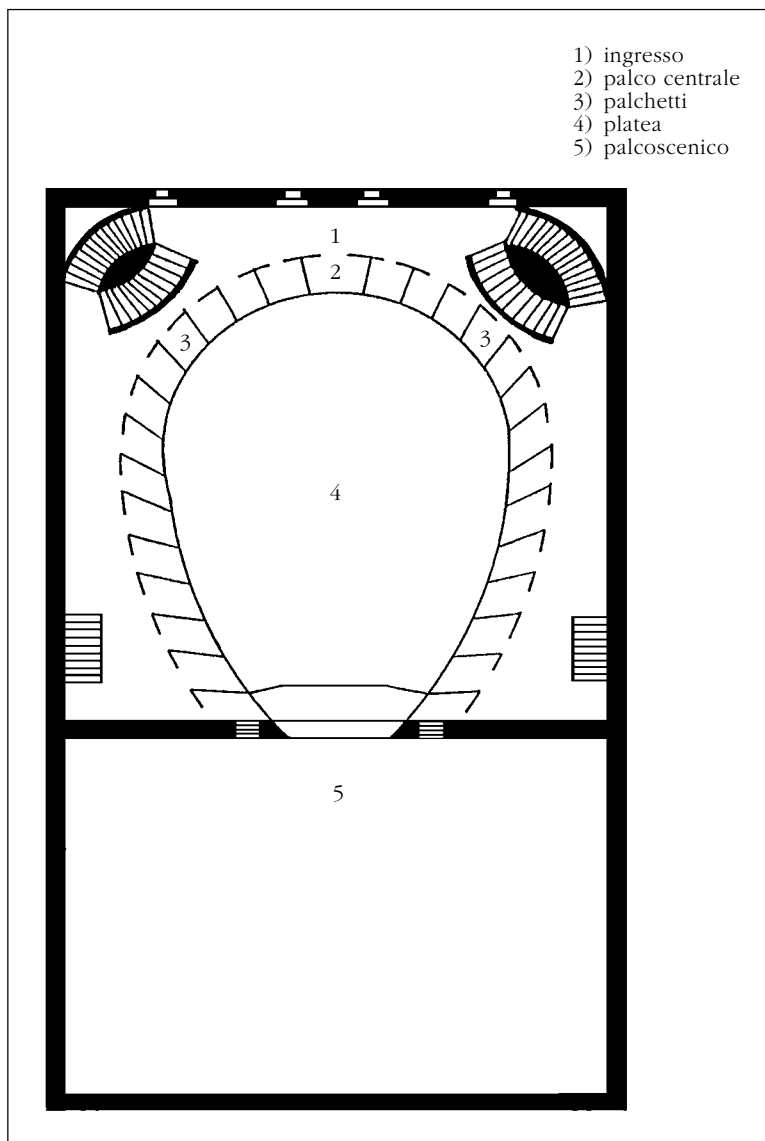


Figura 6.1. – Pianta del teatro Argentina in Roma (1732). Ricostruzione grafica di Micaela Viganò.

raggiungere direttamente la platea (fig. 6.2); la Scala in Milano, edificata in stile neoclassico dall'architetto Giuseppe Piermarini e inaugurata nel 1778 (cinque ordini di palchi e un *loggione*, per un totale di 2.800 posti circa), che bene rappresenta il passaggio dalla sala barocca a un teatro architettonicamente definito per l'intelligente organizzazione degli spazi interni e l'adozione dei più moderni accorgimenti tecnici (fig. 6.3); La Fenice in Venezia, progettata da Antonio Selva nel 1792 (cinque ordini di 34 palchi ciascuno) (fig. 6.4).

La pianta a campana

La *pianta a campana*, sperimentata già nel secolo precedente, propone appunto nella pianta la sezione di una campana con un'ampia apertura in corrispondenza dell'imboccatura della scena. Tale soluzione viene utilizzata con maestria da Francesco Bibiena nel 1729 per la realizzazione del teatro Filarmonico in Verona (cinque ordini di palchi), inaugurato nel 1732 e distrutto da un incendio nel 1749, interessante per i palchetti d'angolo aperti direttamente sulla scena (fig. 6.5), e, più tardi, da Antonio Bibiena per il teatro Comunale in Bologna (1763; quattro ordini di palchi e un *loggione*) al fine di agevolare la piena visibilità del vasto e monumentale palcoscenico.

La pianta a ellisse tagliata

La *pianta a ellisse tagliata* – ottenuta troncando l'ellisse a un terzo della sua estensione con la linea del proscenio – può essere bene osservata nel teatro Regio in Torino, costruito da Benedetto Alfieri nel 1738 (126 palchi suddivisi in cinque ordini): tale soluzione architettonica favorisce una buona visibilità del palcoscenico anche dai palchi immediatamente adiacenti al proscenio (fig. 6.6).

La pianta ovoidale

La *pianta ovoidale* del teatro in Imola, progettato da Cosimo Morelli nel 1780, trova la sua origine in un abile adattamento dello schema ellittico: allargando l'ampiezza della curva di fondo, la forma ovoidale dà, infatti, luogo a un palcoscenico dalla fronte concava suddiviso da due pilastri in tre distinte aperture sceniche (fig. 6.7).

Lo sviluppo in lunghezza dello schema planimetrico della sala e la ricerca di una migliore visibilità della scena sono i caratteri costanti delle diverse varianti in cui si declina la tradizionale pianta barocca nel corso del secolo. Successivamente, nuove sperimentazioni si indirizzano al miglioramento dell'acustica, attraverso un'adeguata curvatura di soffitto e palcoscenico e l'utilizzo di

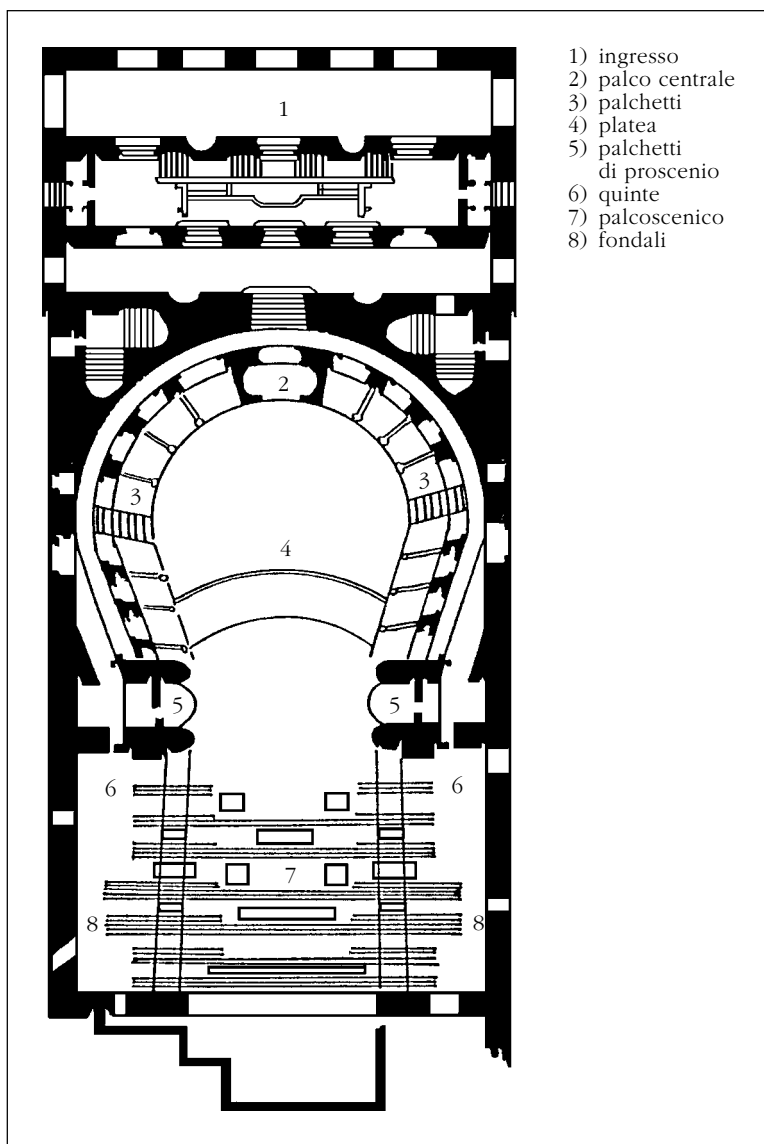


Figura 6.2. – Pianta del teatro San Carlo in Napoli (1737). Ricostruzione grafica di Micaela Viganò.

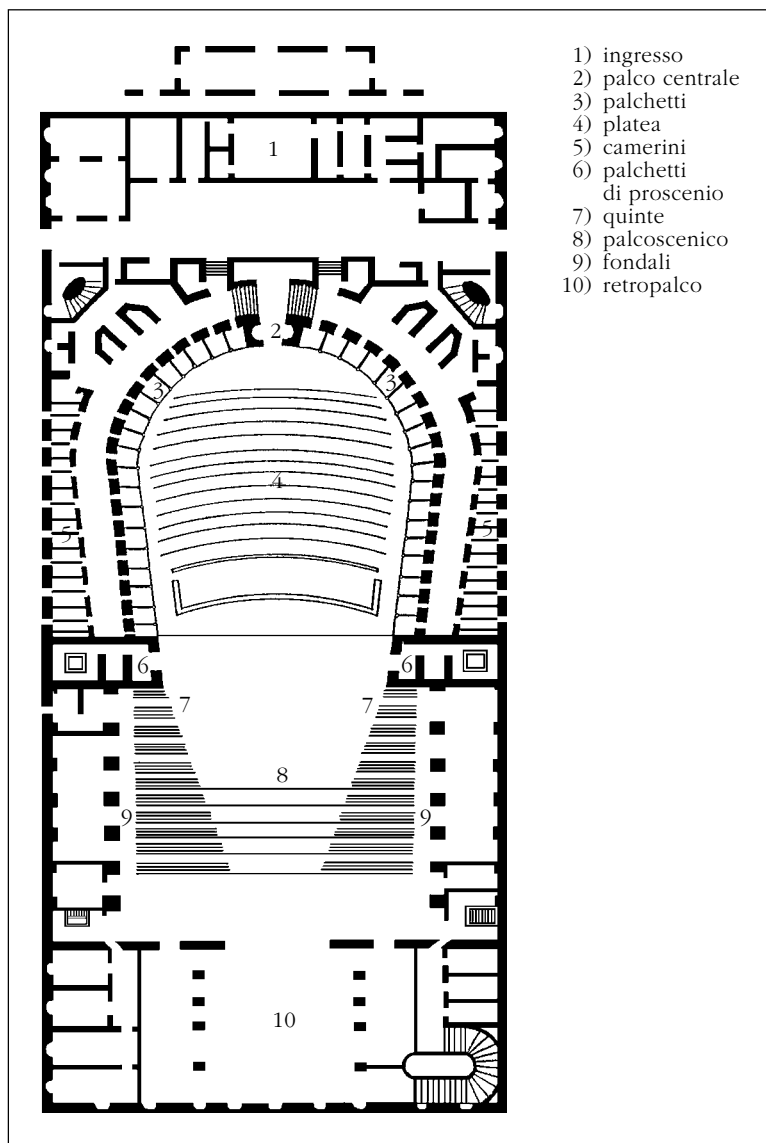


Figura 6.3. – Pianta del teatro alla Scala in Milano (1778). Ricostruzione grafica di Micaela Viganò.

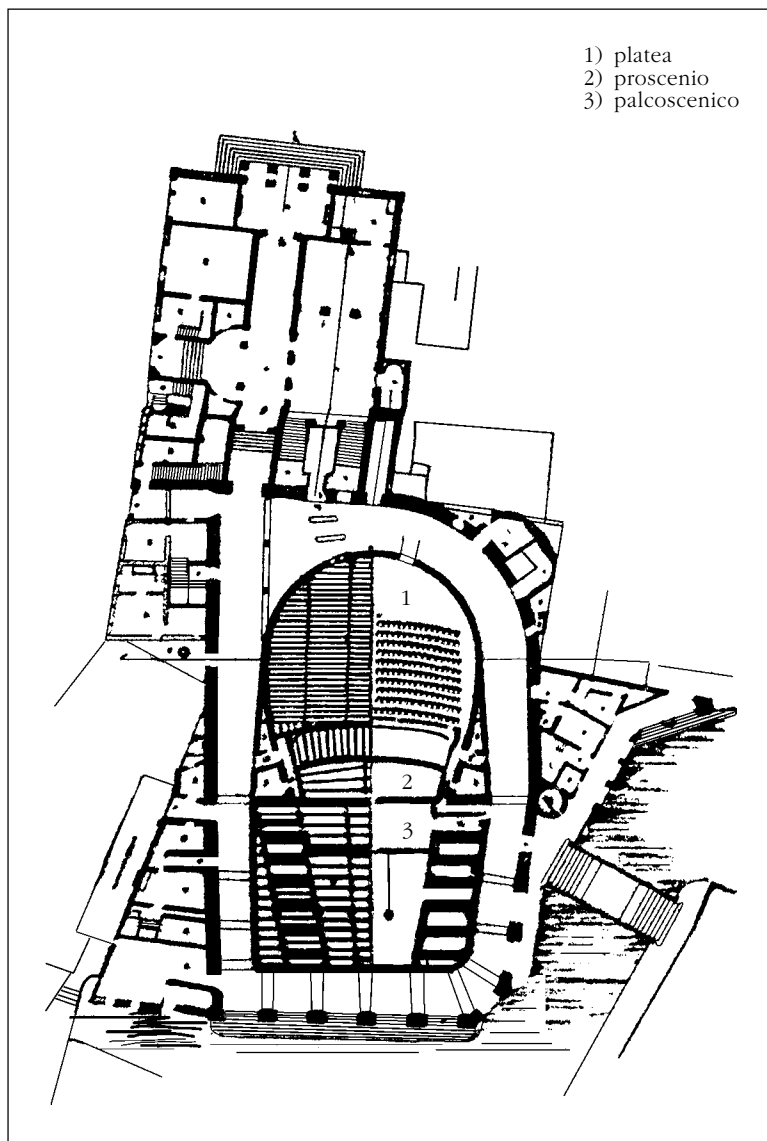


Figura 6.4. – Pianta del teatro La Fenice in Venezia (1792). Ricostruzione grafica di Micaela Viganò.

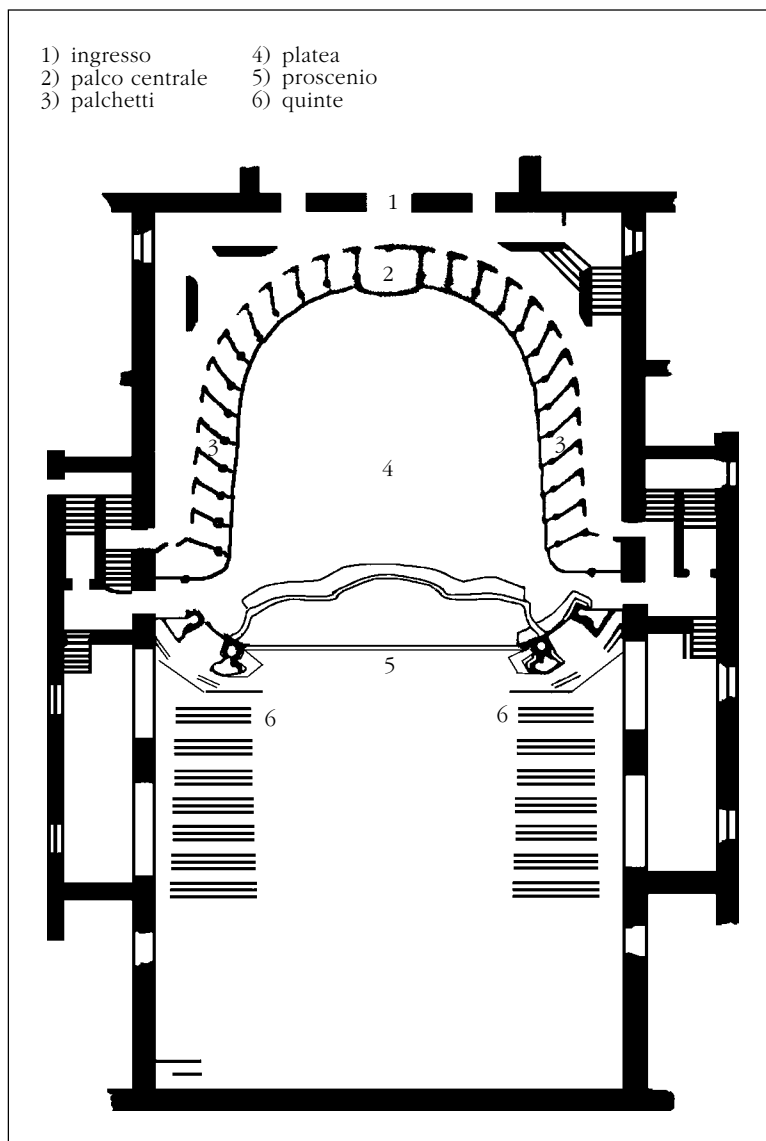


Figura 6.5. – Pianta del teatro Filarmonico in Verona (1729). Ricostruzione grafica di Micaela Viganò.

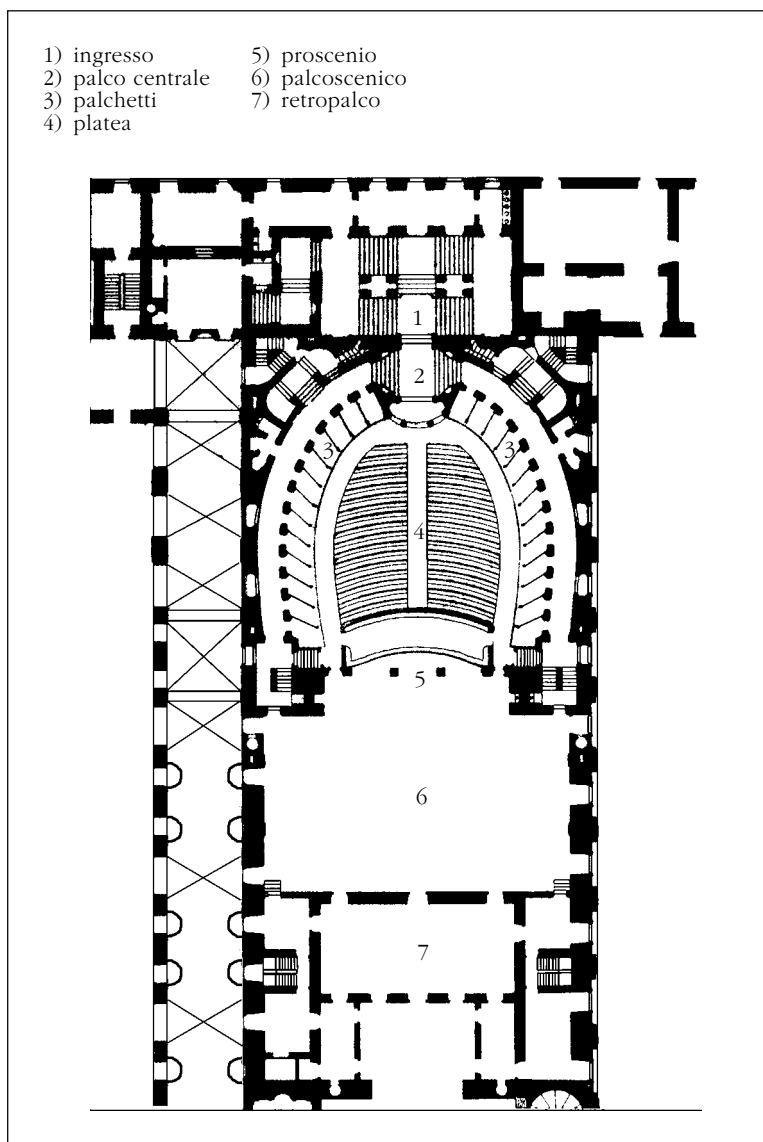


Figura 6.6. – Pianta del teatro Regio in Torino (1738). Ricostruzione grafica di Micaela Viganò.

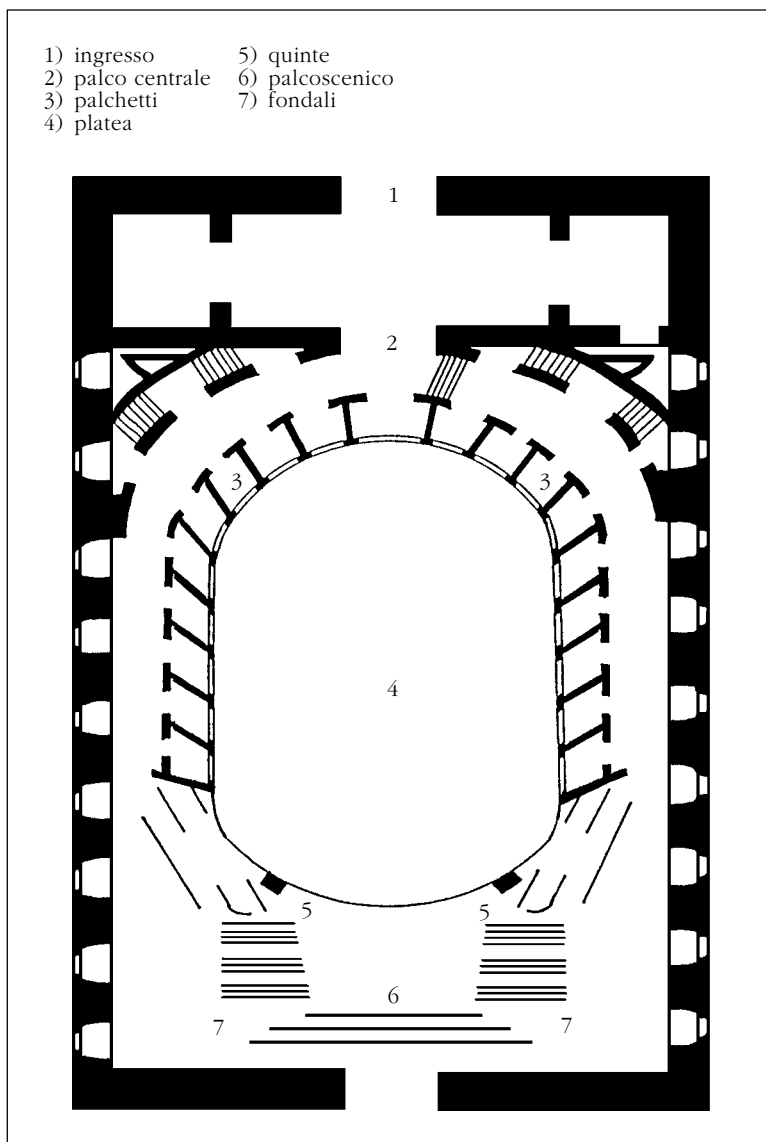


Figura 6.7. – Pianta del teatro in Imola (1780). Ricostruzione grafica di Micaela Viganò.

materiali, come il legno, che favoriscano un rapporto ottimale tra riflessione e assorbimento del suono e della voce e garantiscano, quindi, una buona qualità sonora in ogni punto della sala teatrale. A ciò si aggiunge, soprattutto a partire dalla seconda metà del Settecento, lo studio di soluzioni illuminotecniche inedite. Tali esperimenti nascono da un vivace dibattito a cui partecipano, oltre a scenografi e architetti, anche matematici, fisici e uomini di cultura; si dovrà, tuttavia, attendere la fine dell'Ottocento per riscontrare le prime indagini sistematiche e razionali, soprattutto per quanto riguarda l'acustica.

Il modello del teatro «all'italiana» si afferma quasi ovunque in Europa, fatta eccezione per alcune sale inglesi e olandesi – condizionate da tradizioni autoctone – al fine di ospitare il grande spettacolo del melodramma. Il *Salvatorplatz* in Monaco (1657), uno fra i primi teatri in stile barocco italiano a essere realizzato fuori dal nostro paese; l'*Opernhaus* in Dresda, edificato tra il 1718 e il 1719 da Alessandro Mauro con pianta a U allungata (tre ordini di palchi, una cavea a sei gradoni e più file di panche per un totale di circa 2.000 posti); l'*Operalia* in Varsavia (1725), la *Königliche Oper* in Berlino (1742) e il *Kungliga Operan* in Stoccolma (1782) sono alcuni fra gli esempi più significativi della grande diffusione dello stile «all'italiana».

Vale, tuttavia, la pena di ricordare gli originali progetti sviluppati in area francese e volti a considerare la possibilità di estendere la sala in larghezza anziché in lunghezza. La curiosa pianta circolare del *Grand-Théâtre* in Bordeaux – in cui la scena forma con la sala un cerchio perfetto – costruito da Victor Louis nel 1780, si fonda sull'idea di consentire agli spettatori, che prendono posto entro una balconata e due ordini di palchi aperti, una visione collettiva dello spettacolo, mettendo da parte l'esigenza di *privacy* che caratterizzava i palchetti all'italiana. Ancora in Francia si assiste nel corso del secolo a altre realizzazioni originali fra le quali basterà citare il *Grand-Théâtre* in Lione (1756), in cui ai tre ordini di palchi sovrasta una galleria a forma di anfiteatro, entro la tradizionale pianta a ferro di cavallo.

**Il teatro
«all'italiana»
in Europa**

**Sperimen-
tazioni
francesi**



9.

IL TEATRO DELL'INQUIETUDINE E DEL MALESSERE

VERSO LA NASCITA DEL TEATRO CONTEMPORANEO

La nascita del teatro contemporaneo può essere a ragione situata nel periodo compreso tra la fine del XIX secolo e i primi anni del secolo successivo: in tale torno di tempo, infatti, si sviluppa in Europa un'ansia di rinnovamento che impronta di sé tutti gli aspetti del teatro, dalla drammaturgia allo spettacolo, dall'architettura teatrale all'illuminotecnica, dalla scenografia alla recitazione. I fermenti del cambiamento sono strettamente connessi con la crisi dei valori positivisti che avevano caratterizzato i decenni precedenti. L'indebolimento della fiducia in un'analisi scientifica della realtà e nelle sue possibili applicazioni in teatro, mediante la mimesi della realtà stessa, dà luogo a una duplice e contrastante reazione: da un lato, si verifica un approfondimento delle concezioni naturalistiche che vengono condotte alle conseguenze estreme; d'altro lato, si ricercano sistemi alternativi di analisi della realtà che comportano il progressivo distacco dal naturalismo, in direzione della conquista di nuove valenze simboliche in grado di evocare, più che di riprodurre fotograficamente, la vita nei molti e non sempre tangibili suoi elementi costitutivi.

Al di là delle opzioni culturali e stilistiche, l'evento che segna e caratterizza la storia dello spettacolo in tale periodo, trovando origine nei decenni immediatamente precedenti, è certamente la *nascita della regia*: in Europa, e soprattutto in Francia, Germania e Russia, si afferma una figura demiurgica che assume in sé la funzione coordinatrice di tutti gli elementi costitutivi, dei diversi codici dello spettacolo, ponendosi come creatore unico, come autore dell'evento teatrale. La nascita della regia costituisce un atto di

**La figura
del regista**

rottura rispetto alla prassi precedente del fare teatro. Non si tratta, perciò, di una sorta di razionalizzazione e di perfezionamento del già acquisito, bensì dell'affermazione di una nuova concezione del teatro in cui in luogo delle vecchie priorità di valori (letterarietà del testo e virtuosa prestazione attorica) si affermano l'armoniosa e coerente realizzazione d'insieme dello spettacolo nonché l'importanza in sé della messinscena.

In Italia la figura del regista – a eccezione di alcune isolate esperienze protoregistiche – si impone solo con alcuni decenni di ritardo, lasciando sopravvivere, nel frattempo, il modello della compagnia capocomicale di giro *all'antica italiana*, la cui logica organizzativa è basata – come si è visto nel capitolo precedente – sull'eccellenza assoluta del *primo attore* e su scelte di repertorio legate alla necessità di farne emergere le soggettive qualità interpretative, producendo profitto.

Sale e enti
teatrali

Per contro, nel resto d'Europa, parallelamente all'ascesa della figura del regista, si assiste alla fondazione di sale e enti teatrali che si impegnano con piena autonomia nelle scelte artistiche di repertorio, favorendo in tal modo la diffusione di testi «difficili» e sollecitando la produzione drammaturgica di nuovi autori. La messinscena assume spesso un'importanza a sé, autonoma rispetto al testo e persino alla presenza fisica dell'attore, indicando suggestioni originali nel tentativo di dare forma e concretezza al simbolo e ai valori ritmici e musicali.

La
drammaturgia
della crisi

Sul versante della drammaturgia, frattanto, si impongono nel panorama mondiale nazioni fino a allora sostanzialmente relegate ai margini della storia dello spettacolo: i paesi scandinavi, la Russia, gli Stati Uniti. Anche dal punto di vista contenutistico, la drammaturgia risente della crisi dei valori positivisti: l'asse d'interesse degli autori di fine Ottocento e inizio Novecento si sposta dalle tematiche tipiche del teatro borghese e salottiero, proprie della tradizione recente, a quelle più profonde legate all'analisi della coscienza, con le sue crisi e i suoi drammi, all'inquietudine, al malessere e alla solitudine dell'uomo all'interno della società e delle sue convenzioni.

9.1. IL LUOGO SCENICO

9.1.1. *L'architettura teatrale*

Come per lo spettacolo e la drammaturgia novecenteschi è difficile identificare un percorso critico e interpretativo lineare e uniforme, così risulta problematico cogliere una direzione coerente e univoca nell'evoluzione dello spazio scenico, poiché gli innumerevoli stimoli presenti nel corso del XX secolo si intrecciano e si integrano, dando luogo a una vasta gamma di soluzioni originali e spesso contrastanti fra loro. L'avvento della regia in Europa comporta, dal canto suo, la riconsiderazione globale del concetto stesso di spettacolo teatrale da cui scaturiscono teorie completamente inedite che tendono, comunque, a rilevare la necessità di coordinare la pluralità dei codici e dei linguaggi spettacolistici. Inoltre, mentre il contributo maggiore delle avanguardie si estrinseca a inizio secolo nel campo della scenografia e dell'allestimento scenico, con gli apporti dei più significativi esponenti della pittura e l'elaborazione di soluzioni molto innovative, la meditazione teorica sull'architettura teatrale incomincia a riprendere vigore soltanto nel secondo dopoguerra. Se lo studio di scenografia, illuminotecnica e stili di recitazione assume, infatti, un rilievo ognora crescente all'interno dell'economia dello spettacolo, l'architettura teatrale sembra, paradossalmente, interessare scarsamente i pionieri del nuovo teatro, i quali si dedicano a essa solo sporadicamente.

Come si è avuto modo di rilevare, già nel secolo precedente, con la costruzione del teatro in Bayreuth, lo spazio scenico aveva subito una riconsiderazione generale: il *Festspielhaus* aveva, infatti, introdotto elementi legati alle nuove idee wagneriane relative all'estetica e alla funzionalità della sala – quali, ad esempio, il golfo mistico – destinati a incrinare la concezione del teatro all'italiana, fino a tale momento indiscussa in tutta Europa, e ora giudicata non più idonea alle attuali necessità dello spettacolo e del pubblico.

Ma se il teatro di Wagner costituisce un punto di partenza ideale, un riferimento imprescindibile per tutti gli architetti delle generazioni successive, sotto il profilo pratico si continuano a costruire teatri all'italiana, oppure si adattano edifici teatrali già esistenti, operando scelte di compromesso che, spesso, testimoniano

La riconsiderazione del concetto di spettacolo

Da Bayreuth alle sperimentazioni di Walter Gropius

l'assenza di soluzioni strutturali confacenti alle nuove istanze e al rinnovamento auspicato nella scenografia e nell'illuminotecnica. È pur vero che personalità significative, quali **Walter Gropius** (1883-1969), artefice, nel 1927, del progetto per un *teatro totale* – un edificio, cioè, di forma ovale, che preveda una scena concentrica alla zona del pubblico il quale sia, a sua volta, circondato da uno spazio circolare disponibile – si dedicano alla progettazione di nuovi edifici teatrali, ma concretamente non si giunge in tempi brevi alla loro realizzazione.

**Il teatro
Odescalchi**

Un esempio indicativo di architettura di transizione può, tuttavia, essere ravvisato nel teatro Odescalchi in Roma (*fig. 9.1*), completamente ristrutturato per opera dell'architetto e scenografo **Virgilio Marchi** (1895-1960). La sala che, fino a tale momento, aveva ospitato gli spettacoli di una compagnia di marionette è, infatti, radicalmente trasformata, a partire dall'ingresso, allargato per dare posto al guardaroba, ai servizi e alla biglietteria, mentre la scalinata che conduce alla galleria viene collocata nel *foyer*. Innovativo si presenta il progetto di Marchi, che prevede un'inclinazione discendente della platea di due metri e mezzo rispetto al piano del palcoscenico, allo scopo di consentire una migliore visuale agli spettatori. Per il *parterre*, l'architetto disegna, inoltre, poltrone capaci di unire alla comodità il minore spreco di spazio possibile. Il progetto comprende anche una galleria a gradoni da realizzare con architravi in cemento armato nella zona sovrastante la parte di platea opposta al palcoscenico, ove collocare altri spettatori. Un palchetto, al quale si può accedere da un ingresso indipendente, è ricavato, infine, nell'apertura di una finestra preesistente, lungo uno dei due bracci laterali che prolungano la galleria.

**Parterre
e galleria**

Non a caso l'interesse di Pirandello, che dirige tale teatro nel periodo immediatamente successivo all'inaugurazione, avvenuta nell'aprile 1925, si focalizza soprattutto sulla tripla conformazione proposta da Marchi per il golfo mistico che, a seconda delle esigenze di ciascuno spettacolo, può assumere l'aspetto di ribalta chiusa con scalinata centrale, oppure aprirsi con gradinate laterali uscenti a displuvio, o ancora proporsi nelle modalità canoniche che alla curva armonica per l'orchestra – situata nel sottopalco – uniscano due gradinate a compluvio. Le scale consentono la comunicazione diretta tra palcoscenico e platea, estendendo

**Il golfo
mistico**

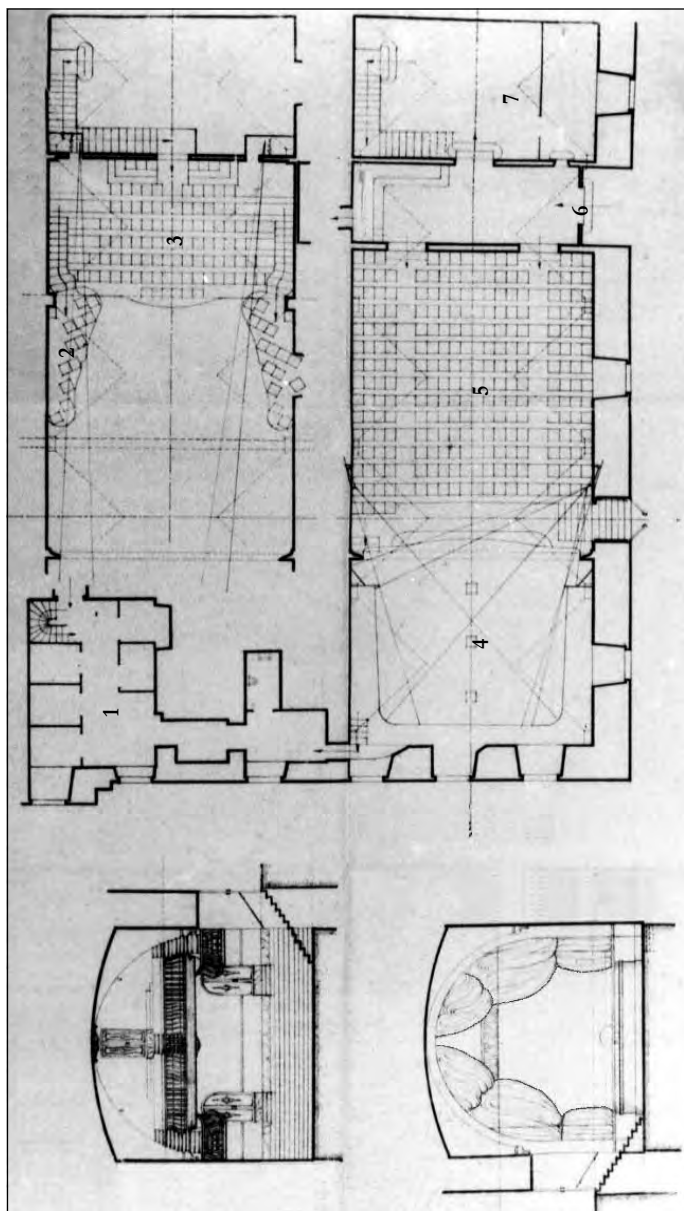


Figura 9.1. – Sezioni trasversali e pianta del teatro Odescalchi in Roma: 1) camerini, 2) palchetto reale, 3) galleria, 4) palcoscenico, 5) platea, 6) ingresso, 7) foyer. (Da: *Pirandello capocomico*, a cura di Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, Palermo, Sellerto, 1987).

all'intera sala il potenziale ampliamento dello spazio agibile per lo spettacolo che proprio Pirandello sfrutterà nella sua trilogia (cfr. 9.3.8).

Struttura e arredo In un secondo tempo, il teatro viene corredato di due ordini di camerini, ricavati ai lati del palcoscenico in altri spazi del palazzo Odescalchi, ove vengono collocati anche i quadri elettrici e la cabina di manovra. L'architetto opera, infine, una scelta cromatica decisa, limitando i colori del teatro al viola e all'argento, impiegato, quest'ultimo, per ogni elemento decorativo della struttura (balaustre, lampade a parete) e dell'arredo (poltrone, tappezzeria ecc.). Pur nella sua brevissima vita, il teatro Odescalchi unisce, dunque, elementi innovativi, quali la galleria in cemento armato e il palcoscenico trasformabile grazie all'uso mutevole delle scalinate, a elementi propri del tradizionale modello all'italiana, fornendo una sintesi bilanciata di attualità e tradizione.

I teatri a pianta centrale Accanto alla sperimentazione di Marchi si potrà, inoltre, menzionare il discreto successo che gli edifici teatrali a *pianta centrale* riscuotono soprattutto negli Stati Uniti: tale disposizione avvicina attori e pubblico, favorendo un'identica visione da ogni punto della sala, cosicché la messa in scena non appare più condizionata da una struttura rigida e fissa, ma risulta attuabile in modo multiforme, sfruttando il modulo della circolarità, il quale, peraltro, preclude l'impiego della scenografia tradizionale, legata a una fruizione frontale.

Ristrutturazione delle sale all'italiana Nonostante i tentativi sporadici di innovazione, si prosegue inevitabilmente a fare teatro nelle sale all'italiana che, tuttavia, spesso subiscono opere di adattamento e rammodernamento: in non pochi casi si provvede, ad esempio, a ricavare il golfo mistico alla base del palcoscenico, o a eliminare i tramezzi fra i palchetti in modo da trasformarne gli ordini in gallerie, più spaziose e consoni all'impiego da parte di un pubblico socialmente eterogeneo. Ci si impegna, infine, per abolire le separazioni tra palcoscenico e platea, attraverso l'eliminazione di proscenio e sipario, in modo da ristabilire un contatto più diretto fra attori e spettatori. Tali opere di ristrutturazione si avvalgono dei nuovi mezzi tecnici a disposizione, quali il cemento armato che consente la realizzazione di elementi architettonici autoportanti.

Scenotecnica e illuminotecnica Anche la scenotecnica si perfeziona tra Ottocento e Novecento: i palcoscenici si meccanizzano con piattaforme mobili e mon-

tararichi, mentre l'illuminotecnica affina sempre più le proprie possibilità fintantoché, nel primo decennio del nuovo secolo, le luci della ribalta via via scompaiono dai teatri europei, mentre si cerca di raggiungere una vasta gamma di effetti speciali mediante l'uso di proiettori attrezzati con lenti e filtri colorati in diverse gradazioni, atti a creare atmosfere particolari e suggestive.

9.1.2. *L'evoluzione della scenografia*

Parallelamente a una concezione registica che persegue l'essenzialità e la totalità dello spettacolo, anche nella scenografia si attua un superamento del naturalismo illusionistico, per privilegiare il simbolico e l'astratto, ora giudicati più idonei a rivelare l'essenza del fatto scenico. Se l'avversione al realismo conduce alla concezione di un universo teatrale inventato dal gioco della luce e degli spazi, il rifiuto dell'illusionismo che connota soprattutto i movimenti d'avanguardia porta in breve a un totale rinnovamento del concetto e della tecnica di messinscena. Inoltre, il riconoscimento di un potere quasi dispotico al regista, coordinatore di tutti gli elementi dello spettacolo, e la rivalutazione della concretezza fisica, plastica e dinamica dell'attore quale elemento determinante della rappresentazione, conducono la scenografia a divenire un'arte autonoma che persegue l'obiettivo di un teatro sciolto dai vincoli della verisimiglianza.

Grazie al contributo teorico e all'esperienza di importanti personalità, come Appia e Craig – di cui si dirà tra poco (cfr. 9.2.1.5) – i quali, attraverso una drastica rottura con ogni forma precedente di messinscena, accendono la polemica sul nuovo teatro, la scenografia prosegue la sua ricerca, segnata dal netto rifiuto della mimesi, cui ora si contrappongono l'astrazione e la sostituzione degli oggetti con il loro corrispettivo simbolico. Contemporaneamente si assiste al tentativo di modificare strutturalmente lo spazio fisico entro cui agisce l'attore, creando, attraverso l'uso di pannelli, fondali, siparietti, diaframmi e elementi tridimensionali, una conformazione mutevole e originale del palcoscenico. Si sviluppano così modelli di scena inediti che nascono da un differente sfruttamento dello spazio allo scopo di produrre situazioni ognora diverse di fruizione dello spettacolo. La formula della scatola otti-

**Dal
naturalismo
illusionistico
all'astrazione
simbolica**

**Le riflessioni
per un
nuovo spazio
scenico**

ca appare superata poiché limita le possibilità creative che potrebbe offrire all'artista l'impiego di un palcoscenico ideale allargato all'intera sala teatrale. La scena si trasforma così da quadro a luogo scenico: scena dipinta e scena costruita, scena bidimensionale e scena plastica sono i poli tra i quali si articola tutta la dialettica del Novecento.

La scena dipinta

La *scenografia pittorica*, il cui sviluppo coincide con l'evoluzione dell'arte figurativa novecentesca, annovera illustri esponenti che danno vita, di volta in volta, a impianti futuristi, surrealisti, espressionisti, senza connotazione realistica alcuna. Tale scuola, che subisce da principio la forte impressione destata dai colori intensi e abbaglianti utilizzati per i fondali dei Balletti russi (cfr. 9.2.1.4), favorisce una concezione teatrale bidimensionale, indirizzata essenzialmente alla fruizione visiva.

La scena costruita

La *scenografia costruttivista*, che teorizza, al contrario, una scena antipittorica e sviluppata su tre dimensioni (verticale, orizzontale, e inclinata), sottolinea i valori plastici e la possibilità di realizzare elementi tridimensionali nello spazio in cui si muove l'attore, concependo in modo dinamico l'evento teatrale. Grazie all'impiego di sofisticati accorgimenti illuminotecnici, capaci di esaltare i differenti volumi piazzati in palcoscenico, la scena costruttivista, spoglia e essenziale, sembra animarsi, coniugando le differenti profondità del campo visivo in un *unicum* di grande suggestione. Inoltre, l'intervento costruttivista si spinge spesso al di fuori della gabbia scenica costituita dal palcoscenico, attraverso l'allestimento delle pareti laterali della sala o dell'edificio stesso che viene in tal senso modificato nella sua interezza.

9.2. LO SPETTACOLO

9.2.1. La nascita della regia in Europa

Le origini

Come si è sopra accennato, la vita teatrale europea sullo scorcio dell'Ottocento è caratterizzata dall'avvento della regia. Se nel corso dei secoli precedenti si era già riscontrata la presenza di figure variamente attive nel coordinamento dello spettacolo (capocomici, direttori e primi attori), solo ora tale funzione assume una niti-

da autonomia professionale, coniugando l'esigenza di garantire l'efficace funzionamento corale della messinscena con l'inedita volontà di interpretare criticamente il testo, di «creare», in una parola, l'evento teatrale.

Il fenomeno della nascita della regia costituisce per gli storici del teatro un problema di grande interesse: se è possibile, infatti, ricondurlo a aree geografiche e personalità bene identificabili, tracciando le linee evolutive della sua affermazione, è, invece, più complesso cogliere le cause che ne hanno determinato l'avvento. Alcuni studiosi pongono la nascita della regia in relazione dapprima con lo storicismo, cui conseguono l'esigenza di reinterpretazione dei classici e la necessità di ambientazione filologicamente corretta dei testi; poi con il clima culturale del naturalismo che allo studio dei classici sostituisce quello della vita quotidiana nelle sue componenti ambientali e psicologiche. In entrambi i casi il regista verrebbe a porsi come mediatore indispensabile tra attore e pubblico per comporre uno spettacolo inteso come opera d'arte unitaria, capace cioè di rispondere all'auspicata ricerca di coerenza artistico-interpretativa.

Altri studiosi, invece, pongono come premessa essenziale all'avvento della regia l'accresciuta potenzialità tecnologica dello spettacolo (basti pensare all'impiego dell'energia elettrica nell'illuminazione, nella diffusione sonora e nella scenotecnica) e la conseguente divisione del lavoro, alla quale farebbe riscontro la necessità di una figura capace di sottoporre i singoli contributi professionali al vaglio critico di un'interpretazione unitaria. Sarebbe, dunque, il crescente interesse espresso dagli ambienti teatrali per un modo di fare spettacolo decisamente nuovo a imporre la figura del regista come creatore e orchestratore dei differenti codici teatrali.

In tale direzione può apparire determinante l'evoluzione del pubblico: l'intervenuto allargamento della base socio-culturale degli spettatori e la conseguente differenziazione della committenza implicano risposte differenziate, sicché la proposta teatrale non può più essere univoca e non possono più bastare un unico modo di fare teatro, un'unica idea di sala teatrale, scenografia o recitazione. Alla comune aspirazione al rinnovamento corrispondono perciò teorie e pratiche diverse che consentono la coesistenza di istanze anche diametralmente opposte, come nel caso

**Ipotesi
sulla nascita
della regia**

**L'evoluzione
del pubblico**

della perfetta contemporaneità di naturalismo e simbolismo in Francia.

**Il ritardo
della regia
in Italia**

Per quanto riguarda, invece, la nostra penisola, si dovrà sottolineare il fatto che la nascita della regia vi si verifica con notevole ritardo, come dimostra l'assenza dei termini stessi di «regia» e «regista», coniati solo nel 1932 dal linguista Bruno Migliorini in un articolo apparso sulla rivista «Scenario». Solo a partire dal 1947, anno di fondazione del Piccolo Teatro di Milano, primo fra i nostri teatri *stabili*, si può, tuttavia, parlare di una prassi registica consolidata, eretta a sistema e intesa a opporsi alla concezione mattatoriale dello spettacolo, indiscussa dominatrice nel nostro paese ancora nel corso dei primi decenni del secolo.

9.2.1.1. La compagnia del duca di Saxe-Meiningen

**Saxe-Meiningen
pioniere
della regia
teatrale**

Il duca **Georg II di Saxe-Meiningen** (1826-1914) è generalmente identificato dagli storici del teatro come uno fra i pionieri della regia teatrale. Appassionato d'arte e di teatro, il duca di Meiningen, con la collaborazione di **Ludwig Chronegk** (1837-1891) in qualità di direttore delle prove con il compito di realizzare sulla scena le intuizioni artistiche del duca e dell'attrice **Ellen Franz** (1839-1926), di lui consorte dal 1873, riesce, infatti, a fare della propria corte il caposaldo di un radicale rinnovamento teatrale che, a partire da un approfondito riesame delle questioni scenografiche e costumistiche, si propone di investire anche gli aspetti relativi alla recitazione e all'organizzazione interna della compagnia.

**Realismo
storico e
omogeneità
artistica**

La formazione cui Meiningen dà vita ha carattere prevalentemente dilettantistico e affianca attori principianti a professionisti di modesta caratura: con tale gruppo egli si propone di sperimentare un tipo di allestimento che affondi le sue radici nella storizzazione del testo, nel marcato realismo storico-filologico di scene e costumi, nella perfetta concertazione delle scene di massa e, soprattutto, nell'omogeneità artistica, perseguita attraverso una tenace opposizione al divismo imperante in tutti i teatri d'Europa.

**Scene,
costumi
e
attrezzeria**

Dal punto di vista scenico, la necessità di verità storica comporta la ricerca di oggetti e costumi autentici, oppure la ricostruzione di elementi architettonici, suppellettili, armi e accessori secondo le indicazioni dei principali trattati d'arte o sulla base di

suggerimenti di esperti archeologi. In tale direzione, Meiningen si propone non solo di sostituire l'approssimazione tradizionale con una precisione storica che rasenti la pignoleria, ma attua un profondo riesame del concetto stesso di spazio scenico. La ricostruzione minuziosa di interni e esterni cessa, infatti, di essere semplice elemento esornativo per qualificarsi in funzione dell'azione drammatica.

Anche per quanto attiene all'organizzazione interna della compagnia, il duca introduce numerose innovazioni: in primo luogo impone ai suoi attori un metodo di lavoro severo e inflessibile, una disciplina ferrea e rigorosa che comporta per tutti l'obbligo alla puntualità e alla presenza alle prove, che si estendono per un periodo assai lungo, della durata anche di alcuni mesi. In secondo luogo, abolisce il concetto storicamente indiscusso di primo attore, instaurando il criterio rivoluzionario della *rotazione dei ruoli*.

**La rotazione
dei ruoli**

L'idea di regia come creazione di una messinscena capace di restituire allo spettatore l'impressione di una realtà molteplice e corale, trova piena realizzazione nelle scene di massa. Durante le prove, le comparse sono suddivise in piccoli gruppi di lavoro, ciascuno dei quali fa capo a una guida selezionata cui spetta il compito di istruire e coordinare gli altri. Il risultato finale è quindi sottoposto a una fase di concertazione in modo da rendere possibile una molteplicità di azioni parallele, di episodi secondari, di quadri di vita comune che, pur frazionando l'attenzione dello spettatore, sappiano svolgere il compito di riprodurre la realtà con un maggiore grado di mimesi.

**Le scene
di massa**

Le scene di massa dei *Meiningen* appaiono così dotate di una grande carica innovativa anche perché utilizzano traiettorie di movimento inconsuete, quali la diagonale, e lo spostamento studiatamente disordinato delle comparse, al fine di suggerire un'apparente spontaneità dell'azione. In tale direzione, sono bandite le disposizioni simmetriche, centrali, parallele e in linea retta, causa di sgradevoli effetti di staticità e della conseguente interruzione della fluidità dell'azione. In particolare, si evitano la tradizionale collocazione di un attore al centro della scena, di fronte alla buca del suggeritore, e quella di due attori posti in maniera equidistante rispetto alla buca stessa.

A partire dal 1874, la compagnia che, fino a allora, aveva lavo-

La tournée europea

rato solo in seno al teatro di corte, intraprende una *tournée* europea destinata a protrarsi fino al 1890. Grazie a essa, il duca di Meiningen può dare dimostrazione della grande professionalità conseguita dai suoi attori (una settantina fra uomini e donne, ai quali si aggiungono un centinaio di comparse), e influenzare profondamente figure eminenti dello spettacolo quali Antoine e Stanislavskij. Ma l'eredità dei *Meiningers* si spinge ben oltre i limiti del naturalismo: i concetti innovativi di scenografia e messinscena, riconosciuti quali parti integranti e funzionali dello spettacolo, l'idea di regia come orchestrazione corale e unitaria, la concezione del movimento come cifra distintiva dell'azione scenica, appaiono, infatti, elementi costanti e portanti della regia novecentesca, tali da influenzarne lo sviluppo anche in ambiti non collegati alle poetiche realistiche.

9.2.1.2. Il Théâtre Libre di André Antoine e la risposta simbolista

Il Naturalismo a teatro di Émile Zola

Risale al 1881 la pubblicazione del *Naturalismo a teatro* di Émile Zola, il manifesto in cui l'autore prescrive il rinnovamento sostanziale della drammaturgia e della messinscena, respingendo la prassi del teatro coevo, da lui giudicato inutile e superficiale. Se, infatti, per Zola il teatro deve scendere a fondo nell'indagine dell'animo umano e, per riflesso, di tutta la società, prendendone in esame anche gli aspetti più crudi e sgradevoli, tale ricerca di una piena e quasi scientifica aderenza alla realtà e alla verità si deve realizzare in scena ponendo a frutto non solo un linguaggio il più possibile vicino alla lingua parlata, ma soprattutto una recitazione spontanea e semplice, aliena dall'enfasi declamatoria, tipica della scuola romantica.

La riforma del Théâtre Libre

Ad **André Antoine** (1858-1943), soprattutto, pertiene la responsabilità di avere promosso e eretto a sistema la grande utopia predicata da Zola, secondo cui sul palcoscenico non deve esporsi una finzione di verità, ma la verità medesima, magari con l'aggiunta di qualche particolare che ne accresca l'effetto e la conseguente efficacia. Dopo alcune esperienze con gruppi di dilettanti, Antoine fonda nel 1887 il *Théâtre Libre*. L'iniziativa, sostenuta da soci e abbonati interessati alla rappresentazione di un repertorio rinnovato, si propone di porre in scena opere polemiche in cui si propugnano tesi contrarie alla morale corrente. Sulla via della ri-

forma indicata dalla compagnia dei *Meininger* e dalla poetica naturalista, Antoine prescrive il fedele rispetto del testo, rifiuta la figura del primo attore a vantaggio dell'insieme, propone uno stile recitativo e un modo di allestire la scena che riscuotono il vivo interesse dei critici, facendo in breve del *Théâtre Libre* un luogo di incontro dell'intellettualità parigina più aggiornata.

Divenuti strumenti nelle mani del regista, gli attori agiscono in scena come se vivessero nelle loro case, apparentemente indifferenti alla presenza in sala del pubblico, intento a osservare le loro azioni attraverso l'immaginaria *quarta parete* che separa palcoscenico e platea. La vita viene così ricostruita nella finzione della scena con minuziosa precisione: gesti e intonazioni sono tratti dall'esperienza quotidiana, senza enfasi né atteggiamenti declamatori. In tale direzione, pur proponendo un arredo scenico perfettamente realistico, Antoine mostra di preferire a una ricostruzione filologica della realtà una ricerca dei suoi aspetti più quotidiani. Tale prassi non è da considerarsi fine a se stessa, bensì direttamente funzionale all'azione drammatica: la scena, predisposta nei minimi dettagli, condiziona, infatti, fino dalle prime prove la recitazione degli attori, favorendone la piena immedesimazione nei diversi personaggi.

L'attività del *Théâtre Libre* si conclude intorno al 1893, dopo le fallimentari *tournées* europee, a causa dei debiti contratti per fare fronte alle spese di produzione di opere certamente poco commerciali. Antoine assume nel 1906 la direzione dell'*Odéon*, dedicandosi all'allestimento di drammi classici, in particolare shakespeariani, con una meticolosa ambientazione, fondata soprattutto sulla ricerca di una corretta prospettiva storica che negli ultimi suoi esiti sfocia in un'elegante stilizzazione.

Con Antoine il teatro si rivolge a un'*élite* intellettuale, a un pubblico scelto, capace di comprendere le innovazioni della scena e di ricercare nello spettacolo una forma d'arte compiuta. Il compito del regista assume così a livello di arte, muovendo da una meditata interpretazione del testo che tenga conto delle intenzioni dell'autore, al fine di ricreare in scena un'atmosfera che spesso superi il semplice mimetismo della realtà per aprire la via a una lettura di tipo simbolico, essenzialmente antirealistica.

Le esperienze di indagine sul testo e sulla messinscena operate dal *Théâtre Libre*, conducono nel 1890 alla fondazione del

**La quarta
parete**

**André
Antoine
direttore
dell'Odéon**

**Lo
spettacolo
come forma
d'arte
compiuta**

II *Théâtre d'Art*, voluto dal poeta **Paul Fort** (1872-1960). Proprio in dichiarazione di opposizione al naturalismo, spesso esagerato e spinto a sottolineare la concretezza del dettaglio fisico, e all'insegna di un'adesione completa al verbo simbolista, Fort propone un teatro di poesia, fondato sulla parola e sulla lettura interpretativa del testo. Negli spettacoli allestiti al *Théâtre d'Art*, la scena non riveste più alcuna funzione ornamentale, ma completa il testo, attraverso analogie di linee e colori, mentre la recitazione tende precipuamente a esaltare il senso lirico delle situazioni drammatiche.

II *Théâtre de l'Oeuvre* di **Aurélien Lugné-Poe** (1869-1940), già attore del *Théâtre Libre*, il quale, muovendo dalla convinzione che la parola debba creare la scena, dà vita a allestimenti in cui la scenografia viene spogliata di qualsiasi elemento realistico al fine di svolgere una funzione puramente emotiva nei confronti del pubblico che partecipa ora alla rappresentazione soprattutto tramite l'immaginazione. Lugné-Poe impone ai suoi attori atmosfere smorte, oscure, caratterizzate da cadenze vocali che fanno di loro presenze impalpabili. Anche la luce è utilizzata al fine di suggerire atmosfere remote e indistinte che alludano all'*altra* verità, tipica del simbolismo. Alla scenografia disadorna, che rifiuta la rappresentatività, si accompagna così una recitazione caratterizzata da una gestualità stilizzata e da una vocalità di andamento musicale, quasi liturgico. Anche l'attore deve ora diventare astratto e evocatore, utilizzando i gesti universali del teatro delle marionette, indossando maschere e recitando con voce monotona e artificiosa.

9.2.1.3. La *Freie Bühne* e l'*Independent Theatre*

La funzione
sperimentale
della
Freie Bühne

Sull'esempio del *Théâtre Libre* di Antoine nasce in Germania un'istituzione teatrale intenta a seguire una via autonoma di ricerca artistica, aspirando a una maggiore libertà dalle imposizioni della censura e dalle esigenze di incasso. Nel 1889 viene fondata la *Freie Bühne* (scena libera) – teatro che a Berlino riveste la funzione di sperimentare le moderne idee di messinscena e drammaturgia – in forma di associazione democratica, guidata da un consiglio direttivo, presieduto da **Otto Brahm** (1856-1912). Andando ben oltre la semplice imitazione della messinscena naturalistica francese, fondata sulle convenzioni piuttosto che sulla natura, e

del suo verismo teso a sottolineare gli aspetti laidi della realtà, la *Freie Bühne*, a differenza del *Théâtre Libre*, composto principalmente da attori dilettanti, utilizza professionisti i quali lavorano di norma presso i teatri regolari e recitano presso la nuova istituzione solitamente nei giorni di riposo, dedicando volontariamente le proprie energie alla missione di dare vita a un teatro d'arte.

L'attività della *Freie Bühne* ha il merito principale di richiamare l'attenzione su nuove opere in grado di rivitalizzare il teatro tedesco e di diffondere la conoscenza di testi proibiti dalla censura come quelli di Zola, Hauptmann, Tolstoj, Strindberg, Ibsen, Schnitzler: sotto il profilo tecnico si segue l'esempio di Antoine, sia nella concezione degli allestimenti, sia nell'impostazione della recitazione, protesa verso un rigoroso realismo. Lo scopo cui tende la regia di Brahm è, infatti, la creazione di un realistico *teatro dell'anima*, connotato da un'onestà assoluta e priva di compromessi, non perduta, tuttavia, in inutili dettagli. In tale contesto Brahm può essere considerato il primo regista dei lunghi silenzi, delle pause, dell'eco che si perde nell'indicibile, delle frasi spezzate e interrotte, delle reticenze, dei toni smorzati e delle messinscena crepuscolari.

L'attività
registica
di Otto
Brahm

Anche in Inghilterra si assiste alla nascita di un'organizzazione teatrale che, a sua volta, ha come punto di riferimento il *Théâtre Libre* e la *Freie Bühne*: dal 1891 al 1897 l'*Independent Theatre*, diretto dal critico **Jacob Thomas Grein** (1862-1935) e organizzato in forma di associazione privata di abbonati allo scopo di evitare l'intervento della censura, allestisce opere straniere di pregio letterario e artistico che, tradotte, vengono rappresentate la domenica pomeriggio da attori professionisti. Portando in scena *Teresa Raquin* di Zola e *Spettri* di Ibsen, l'*Independent Theatre* inaugura, nei suoi sette anni di attività, una nuova era per il teatro inglese e contribuisce a fare conoscere le tendenze del più attuale teatro europeo, stimolando la creatività dei drammaturghi a una produzione più vitale e interessante nei contenuti.

L'*Independent
Theatre*

9.2.1.4. I Balletti russi

Nel 1909 l'arrivo a Parigi dei Balletti russi, diretti da **Sergej Pavlovič Diaghilev** (1872-1929), costituisce per il mondo teatrale europeo una vera e propria rivoluzione: la formazione si muove, in-

La
nuova
danza

fatti, sul terreno di una sperimentazione che tende a coniugare il linguaggio della scena con quello delle arti figurative, in assoluta libertà rispetto all'obbligo del rispecchiamento illusionistico del reale. La realizzazione dei balletti impegna non solo i migliori coreografi, che propongono creazioni originali e audaci, ma anche i più apprezzati musicisti e pittori dell'epoca. Ammirati per gli effetti dinamici e antillusionistici, i Balletti russi inaugurano, in primo luogo, un genere di danza antiaccademica che, attraverso il rifiuto delle forme della tradizione e un'inedita attenzione nei confronti del ritmo e della libera espressione del danzatore, ponga le basi per la nascita della danza moderna. Come il teatro si sforza di rifondare la prassi drammaturgica e spettacolistica attraverso la scoperta di nuove dimensioni dell'essere e della ricreazione artistica affidata alla regia, così la danza subisce, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, una profonda trasformazione che trova i suoi esponenti più illustri in Isadora Duncan e Jaques Dalcroze.

Isadora
Duncan

Ispirandosi all'ideale greco di armonia e negando valore alla danza tradizionale che costringerebbe il corpo a movimenti innaturali e lo imprigionerebbe in tutù e scarpette che limitano le sue possibilità, la danzatrice americana **Isadora Duncan** (1878-1927) scardina la prassi coreutica riconoscibile nel lessico e nelle strutture narrative del balletto classico, trasformando la danza in arte della piena espressione dell'emozione e delle immagini interiori. Ella propone, infatti, la liberazione dell'espressività corporea individuale, in modo che le movenze del danzatore possano riprodurre sentimenti e passioni. La ricerca della naturalezza diviene così principio fondamentale per la Duncan: eliminati i passi e le pose canoniche del balletto, la danza segue regole non scritte, dettate solo dalla natura e dalla musica.

Émile
Jaques-
Dalcroze

Anche la ricerca scientifica dello svizzero **Émile Jaques-Dalcroze** (1865-1950) sulle possibilità del movimento si pone quale nucleo centrale nel processo di abbattimento e rifondazione della tradizione della danza. La sua dottrina offre una base certa per la ricerca di una corrispondenza tra attività interiore e esteriore, tentando di risalire alle fonti di teatro e danza a partire dalle leggi del movimento proprie dell'organismo umano. Scoperta nel corpo l'armonia del ritmo, correlata con quella della vita interiore dell'uomo, e spogliata la danza di ogni suo attributo formale, Dalcroze

ze pone il movimento alla base dell'arte scenica, affidando all'interprete il compito di fondersi con la musica e lo spazio della scena. Per conseguenza, la «ginnastica ritmica» diviene strumento per trasformare il ritmo in movimento cosciente, per annullare le aritmie e perfezionare la sensibilità estetica del danzatore. Non a caso, Dalcroze trova nella collaborazione con Appia un apporto di rilievo al fine di trasformare i suoi esperimenti teorici in un'espressione plastica degli elementi musicali attraverso il corpo umano.

Il senso profondo della riforma del balletto operata da Diaghilev, restituendo dignità a una forma di spettacolo considerata minore e risollemandola a un ruolo di effettiva dignità artistica, non consiste solo nella volontà di equiparare i tre elementi su cui tradizionalmente si fonda il balletto (musica, coreografia e scenografia), ma soprattutto nella sottolineatura della necessaria collaborazione fra i responsabili dei singoli linguaggi compositivi. Nell'unione di musica, pittura e danza si concretizza la possibilità di allestire uno «spettacolo totale», in cui agli elementi visivo-auditivi, sottratti a ogni ipotesi naturalista, sia affidato il compito di offrire allo spettatore l'emergere di un universo stilizzato, fatto di proiezioni fantastiche, di tramature oniriche, agli antipodi della realtà quotidiana. Ispirati alla libertà e all'espressività totale del corpo, i Balletti russi non si servono, dunque, di combinazioni di passi codificati dalla tradizione, ma creano figure originali e adeguate all'argomento che fornisce il tema al ballo: danza e mimica sono ora al servizio dell'azione drammatica e rifiutano facili effetti, utilizzando tutte le risorse del movimento corporeo.

Le nuove coreografie d'insieme, create da **Michail Fokin** (1880-1942), riescono così a conseguire un'espressività che riguardi tutto il gruppo e non privilegi il singolo danzatore, anche perché, nella preparazione dello spettacolo, la totale libertà di invenzione che viene accordata al musicista e allo scenografo concorre con quella concessa al danzatore al fine di ottenere una «alleanza delle arti» che integri le singole componenti artistiche, pronte a accogliere stimoli di ogni genere. Massima espressione di tale sintesi artistica possono considerarsi *L'uccello di fuoco* (1910) e *Petruska* (1911), entrambi su musiche di Igor Stravinskij, e *Il pomeriggio di un fauno* (1912), musicato da Claude Debussy. Alle partiture dei più significativi compositori francesi e russi si affiancano scene e

**Diaghilev
e i
Balletti russi**

**Coreografie
e
musiche**

costumi vivacemente colorati in cui i motivi decorativi riflettono gli stati d'animo e i temi musicali, dando origine a spettacoli memorabili per l'accuratezza dell'orchestrazione d'insieme, la cui influenza esercitata sull'arte scenica europea si rivela incalcolabile (fig. 9.2). Non si può negare, tuttavia, che, se da un lato la formazione russa contribuisce a innovare radicalmente la nozione di



Figura 9.2. – Programma ufficiale dei Balletti russi (1915). (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

teatro, liberando lo spettacolo dalla sudditanza assoluta nei confronti del testo letterario, d'altro lato lo sottopone a un vincolo forse troppo stretto soprattutto nei confronti delle arti figurative, a detrimento della sua specificità.

9.2.1.5. Le teorie della messinscena

Fra le personalità che nel corso dei primi decenni del Novecento si impegnano principalmente per rinnovare i fondamenti teorici e pratici della messinscena, si dovrà anzitutto menzionare il ginevrino **Adolphe Appia** (1862-1928). Ispirandosi a Wagner e alla teoria dell'opera d'arte totale, fondata sulla fusione di parola, musica e danza, Appia elabora, infatti, una riflessione originale sul rapporto tra musica e messinscena. Nei suoi scritti egli si mostra consapevole della necessità di dare coerenza e unità artistica alla rappresentazione teatrale, fornendo una soluzione alla contraddizione provocata dalla compresenza nello spettacolo di azione drammatica, attore, spazio. L'attore, elemento tridimensionale, si muove, infatti, entro uno spazio tradizionalmente costituito da scenografie dipinte secondo modalità bidimensionali. Ciò comporta un effetto di sgradevole eterogeneità a cui, tuttavia, si può porre rimedio adottando *elementi scenografici tridimensionali* e utilizzando la luce al fine di sottolineare di volta in volta l'atmosfera dello spettacolo. La pittura in scena deve, quindi, essere sostituita dalla luce che partecipa dell'animazione dell'attore vivente, fungendo da elemento unificatore tra esso e lo spazio scenico neutro. In luogo di ingombranti allestimenti particolareggiati e illusionistici, Appia suggerisce una disposizione di forme spaziali evocatrici e non specifiche, in grado di dare maggiore risalto al movimento dell'attore nello spazio.

**Lo spazio
scenico
di
Adolphe
Appia**

La musica ha il compito di affiancarsi agli altri elementi del linguaggio scenico, fornendo un contributo essenziale alla costituzione del clima drammatico. In tale concezione, ogni elemento dell'allestimento deve, comunque, sottostare all'arbitrio decisionale di una sola persona che diviene in tal modo il vero autore dello spettacolo: per strade differenti da quelle percorse da Meiningen, Antoine e Fort, Appia perviene, dunque, a conclusioni analoghe, giudicando indispensabile affidare le sorti del nuovo spettacolo alla figura demiurgica del regista e giungendo, in alcu-

**Il contributo
della musica**

ni casi, a predicare l'abbandono del testo drammaturgico a favore di una scrittura corporea che esalti il ritmo e la musica creando *spazi ritmici* (fig. 9.3).

Edward
Gordon
Craig

Anche l'inglese **Edward Gordon Craig** (1872-1966) si dedica precipuamente allo studio dello spazio scenico, suscitando con le sue realizzazioni e i suoi scritti ampie discussioni e accese polemiche di risonanza internazionale. Dopo avere sviluppato una riflessione teorica sulla situazione delle scene europee, Craig pensa a una riforma tutta interna al teatro e alle sue leggi, nel tentativo di individuare nei secoli passati gli elementi di maggiore vitalità e efficacia per la scena contemporanea e per l'arte dell'avvenire. Per Craig il teatro è essenzialmente visione, contemplazione che porta alla conoscenza, arte pura prodotta da un solo artefice. Fondandosi su un raffinato e sapiente uso dell'illuminazione, Craig realizza suggestioni visive e crea scenografie mobili per mezzo di pannelli che, opportunamente disposti, formino architetture e delimitino spazi in grado di muoversi e trasformarsi insieme agli attori e alla luce. Egli rifiuta la supremazia di qualsivoglia componente dello spettacolo poiché, a suo avviso, l'arte del teatro non si

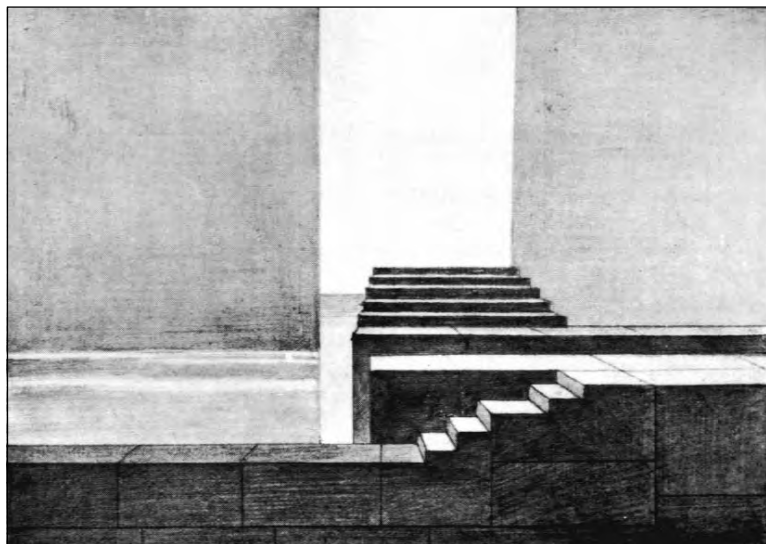


Figura 9.3. – Adolphe Appia, *Spazio ritmico*.

esaurisce né nella recitazione, né nel testo, né nella musica, né nella danza: essa è costituita da gesti, parole, linee, colori e ritmi musicali che si compongono in assoluta indipendenza rispetto al testo drammaturgico.

Craig giunge così a negare il ruolo tradizionale dell'attore, il cui divismo gli sembra essere la causa prima del degrado del teatro: in suo luogo, egli ipotizza una *supermarionetta*, un attore spersonalizzato, capace di soddisfare tecnicamente ogni richiesta del regista, senza peraltro possedere e esprimere personalità alcuna né capacità interpretative proprie. Per conseguenza, l'attore non deve più dare vita al personaggio, bensì rappresentarne l'essenza, ricorrendo a una gestualità simbolica. Rifacendosi alle antiche immagini sacre del teatro cerimoniale, la *supermarionetta* si pone come il modo più autentico per fare del teatro un capolavoro di meccanica e perfezione artistica.

La *supermarionetta*

All'inizio del secolo il teatro si costituisce, dunque, come arte autonoma in grado di rinnovare i suoi elementi costitutivi e di interrogarsi sulla propria funzione nel contesto sociale. In tale senso si può intendere l'opera di **Georg Fuchs** (1868-1949) il quale, applicando alla messinscena il principio della stilizzazione, giunge a teorizzare un teatro che esprima e significhi le esigenze dell'uomo moderno. L'evento spettacolare, fondato essenzialmente sull'azione mimica, gli appare un atto collettivo che si svolge in uno spazio in cui scena e posti per il pubblico si fondano, favorendo l'aspetto rituale che, a suo avviso, la rappresentazione teatrale deve recuperare.

La stilizzazione di Georg Fuchs

9.2.1.6. Il Teatro d'Arte di Mosca e il metodo Stanislavskij

A seguito delle più recenti esperienze europee, anche in Russia, fino dagli ultimi decenni dell'Ottocento, prende corpo per gradi l'esigenza di uno spettacolo che nei suoi molteplici elementi, dalla scenografia alla musica, dall'illuminazione alla recitazione, risponda ai caratteri e alle esigenze del testo rappresentato. Alla mancanza di professionalità, al limitatissimo numero di prove, all'incontrollata tendenza degli attori a proporre una recitazione enfatica e eccessiva, all'uso di scenografie raffazzonate e logore e a un repertorio drammaturgico ormai antiquato, si oppongono per primi **Konstantin Sergeevic Stanislavskij** (1863-1938) e **Vladi-**

Stanislavskij e Dànčenko

mir Nemirovič-Dànčenko (1858-1943), i quali, constatate le condizioni di arretratezza in cui versa la scena russa, costituiscono a Mosca il Teatro d'Arte, inaugurandolo nel 1898 con la messinscena di *Zar Fëdor Ivanovic* di Tolstoj. Desiderosi di riformare il teatro, Stanislavskij e Dànčenko si occupano sia dell'aspetto artistico, sia di quello organizzativo, il primo concentrando la sua attenzione sulla recitazione e sui problemi della regia, in veste di attore e direttore delle produzioni, il secondo operando soprattutto come drammaturgo e consulente letterario.

Il punto di riferimento nazionale sul cui magistero si fonda Stanislavskij è l'attore Michail Scepkina, impegnato nel corso della sua carriera a introdurre nella prassi attorica coeva un approccio più realistico al personaggio, raggiungibile mediante un processo di immedesimazione conforme a una concezione alta, quasi religiosa, della funzione sociale del teatro; il punto di riferimento straniero è invece da individuare nell'esperienza dei *Meininger*, dalla quale Stanislavskij mutua, nella parte iniziale della sua vita artistica, tanto lo scrupolo filologico, quanto la pretesa dirigistica nei confronti dell'attore. Solo in un secondo momento, Stanislavskij manifesterà l'intenzione di superare i limiti dell'estremo rigore realistico per inoltrarsi nei meandri della psicologia e dell'interiorità dell'individuo.

Il
programma
del Teatro
d'Arte

Il programma operativo di Stanislavskij e Dànčenko consiste anzitutto nel mantenere una rigida disciplina fra gli attori ammessi a fare parte della compagnia al fine di creare un gruppo artistico omogeneo. In tale compagine attorale, composta da una quarantina di elementi, si provvede all'abolizione dei ruoli, ora sostituiti da un criterio di rotazione, e all'instaurazione di una pratica di allestimento degli spettacoli fondata sul rigore e su un'insolita attenzione per i dettagli realistici. L'attore, tenuto lontano dalla buca del suggeritore, si muove con naturalezza, recitando anche con le spalle rivolte alla platea, all'interno di uno spettacolo orchestrato collegialmente dal lavoro del regista, dello scenografo, del drammaturgo e degli stessi interpreti. I primi allestimenti sono accolti dal pubblico – di cui coraggiosamente ci si propone di rigenerare, anziché assecondare, il gusto, impostando con esso un rapporto di mutuo scambio – con entusiasmo, ma la consacrazione della formazione teatrale moscovita avviene con la rappresentazione del *Gabbiano* di Čechov, in cui la regia di Stanislavskij esalta la più



Figura 9.4. – Anton Čechov, *Zio Vanja*, atto I, allestimento del Teatro d'Arte in Mosca diretto da Stanislavskij (1899).

autentica dimensione psicologica dei rapporti fra i personaggi: con Čechov, Stanislavskij muove dal realismo esteriore alla Meiningen verso quello più raffinemente interiore, capace di evocare le atmosfere di cui si nutre la pagina del grande drammaturgo, costruita non più su una solida azione esteriore, bensì sulla captazione degli stati d'animo più profondi, mai espressamente dichiarati, dei personaggi (fig. 9.4).

Negli anni che seguono, il Teatro d'Arte diviene un'istituzione nazionale, con una compagnia stabile costituita da oltre trecento persone, fra attori e tecnici, e affiancata da una scuola d'arte drammatica destinata a sviluppare le capacità espressive degli interpreti. Producendo lavori di grande interesse, mettendo in scena le opere dei più importanti drammaturghi internazionali, compiendo numerose *tournées* all'estero, in particolare negli Stati Uniti (1922-1924), e avvalendosi della collaborazione di personalità artistiche del rilievo di Craig e Mejerchol'd, Stanislavskij, nel corso della sua carriera, ha modo di mettere a punto un *metodo* di recitazione che, pur essendo scaturito dalla prassi quotidiana di palcoscenico e non discendendo da una formulazione *a priori*, trova nei di lui scritti – *La mia vita nell'arte* (1924) e, principalmente, *Il lavoro dell'attore su se stesso* (1936) e *Il lavoro dell'attore sul personaggio* (edito postumo nel 1961) – un'ampia e dettagliata trattazione teorica.

Al fine di sviluppare le proprie capacità artistiche e creative, gli interpreti devono superare – secondo Stanislavskij – il semplice processo imitativo, facendo riferimento costante alla propria personalità. Attraverso un *metodo* fondato sulla psicotecnica, oltre che sulla perfetta conoscenza delle tradizionali norme della recitazione, dunque, l'attore deve cercare entro se stesso, nel profondo dell'animo e della sua esperienza biografica, la molla per dare vita ai personaggi, secondo un atto di *pro-creazione*. Partendo dalla conoscenza del proprio *io privato*, l'attore deve giungere a sviluppare l'*io creativo* che, a sua volta, produca l'*io personaggio*; ciò può avvenire solo a patto che l'attore riesca a delimitare sulla scena, carica di elementi fuorvianti (pubblico, tecnici, macchinari), un proprio spazio interiore che gli consenta di esperire la «solitudine in pubblico» e di concentrarsi completamente sul proprio lavoro. La piena identificazione con un personaggio non conduce a recitare, bensì a vivere la parte, cosicché l'espressione mi-

Le opere
teoriche
di
Stanislavskij

Il metodo

mica e gestuale dell'interprete si rivelerà autentica – e perfettamente credibile – manifestazione di emozioni interiori da lui provate in prima persona.

Infatti, il testo drammaturgico dato (**t**), dopo avere sollecitato l'attività immaginativa dell'attore (**i**), deve essere, per dir così, congelato. Dall'attività immaginativa, prima particolare (**ip**), e, in un secondo tempo, generale (**ig**), ossia proiettata verso l'esterno, nasce il sottotesto (**st**), vale a dire ciò che si può supporre stia prima e dopo la vita scenica del personaggio stesso illustrata dal testo, che comprende e motiva il vissuto all'origine della parola scritta. Per ricostruire la vita del personaggio, l'attore dovrà, dunque, ripercorrere il processo che l'autore ha seguito per crearlo e utilizzare la propria memoria emotiva, stabilendo analogie tra la sua personale sensibilità e quella del personaggio entro un continuo scambio vitale. L'attività immaginativa, ricadendo sul testo, si specifica, si precisa, eliminando ciò che è inutile e che non trova verifica nel testo stesso. Nella perenne riattivazione tra luogo dell'immagine e luogo testuale si innesca il processo di invenzione del sottotesto, sul quale si fondano le ragioni interpretative dell'attore. Solo a tale punto del processo si potrà ritornare al testo, che non sarà più *estraneo* ma *personalizzato*, attraverso il percorso circolare **t > i > ip > ig > st > t**. Stanislavskij non esige dal suo attore una spontaneità assoluta, come potrebbe sembrare, bensì controllata: la razionalità deve sempre agire da stimolo e a un tempo da sentinella nei confronti della sensibilità emotiva, in modo che l'attore abbia in ogni momento un pieno controllo sulla propria creazione, e che il suo essere razionale, in una sorta di sdoppiamento, provveda a vegliare sull'essere emotivo, che continua a vivere e agire sulla scena, per preservarlo da eventuali errori o, magari, intervenire a correggerli.

È facilmente comprensibile come la tecnica specifica introdotta da Stanislavskij, impegnando l'attore e il regista che lo guida in un arduo e prolungato lavoro che va ben oltre il tempo e l'occasione della prova tradizionale fino a invadere nel profondo la vita stessa degli artisti, comporti una rivoluzione dei modi e delle consuetudini propri della prassi teatrale ottocentesca, destinata a lasciare un segno profondo nella storia delle scene del mondo intero.

Testo
e
sottotesto

