



fitainforma

ANNO XXV - N. 4
dicembre 2011



FESTIVAL

**Le compagnie
finaliste della
XXIV edizione**

STUDENTI

**Ciclo di incontri
per il triennio
delle superiori**

ON LINE

**Cambia volto (e sostanza)
il sito www.fitaveneto.org**

CONTEMPORANEO

**Carmelo Bene: un ricordo
a dieci anni dalla morte**

Il senso del tragico

All'interno la quindicesima monografia staccabile della collana "Educare al Teatro"

dicembre 2011

tra gli argomenti di questo numero:

sommario

1 Editoriale

Alcune riflessioni del presidente di Fita Veneto Aldo Zordan.

2 MASCHERA D'ORO

Scelte le sette compagnie finaliste che si contenderanno i premi in palio alla XXIV edizione della kermesse nazionale.

4 Incontri di cultura e pratica teatrale

Tra gennaio e fine aprile la prima edizione di un importante progetto rivolto quest'anno agli studenti dei triennio delle scuole superiori del Vicentino, ma pronto a divenire progetto pilota a livello regionale e nazionale.

I-XVI INSERTO - Il senso del tragico

Nuovo appuntamento monografico con la collana "Educare al Teatro". In questo numero uno sguardo d'insieme sul teatro tragico, dalla fase del suo massimo splendore ad oggi, letto da un punto di vista drammaturgico e filosofico.

26 Contemporaneo: Carmelo Bene

In copertina: tanti auguri da Fita Veneto



fitainforma

Bimestrale
del Comitato Regionale Veneto
della Federazione Italiana
Teatro Amatori
ANNO XXV
dicembre 2011



**giunta
regionale**

Direttore responsabile
ANDREA MASON

Stampato in 4.200 copie
e inviato ai soci Fita Veneto
Registrazione Tribunale
di Vicenza n. 570
del 13 novembre 1987

Direzione e redazione
Stradella delle Barche, 7
36100 VICENZA
tel. e fax 0444 324907
fitaveneto@fitaveneto.org
www.fitaveneto.org

Responsabile editoriale
ALDO ZORDAN

Caporedattore
Alessandra Agosti
Comitato di Redazione
Giuliano Polato
Stefano Rossi
Stefano Vittadello
Emilio Zenato

Segreteria
Cristina Cavriani
Giuliano Dai Zotti
Roberta Fanchin
Maria Pia Lenzi

Stampa
Tipografia Dal Maso Lino srl
Marostica

Poste Italiane s.p.a.
Spedizione in Abbonamento
Postale D.L. 353/2003
(conv. in L. 27/02/2004 n° 46)
art. 1, comma 2, DCB Vicenza

La cultura non è morta... Il teatro amatoriale lo dimostra

Cari Amici,

salutiamo un 2011 davvero non facile, indebolito da una crisi economica che sembra non dare tregua e da un conseguente, ulteriore ridimensionamento degli spazi di manovra, da un punto di vista finanziario, concessi alla cultura.

È però vero - e mi piace sottolinearlo augurandovi un 2012 che (Maya permettendo) veda finalmente il barometro volgere al bello - che la cultura non è morta per questo, soprattutto in quel versante dell'associazionismo e dell'amatorialità che da sempre è abituato ad andare avanti con le proprie forze. In questi tempi difficili, insomma, anzi soprattutto in questi, il teatro amatoriale e il mondo associazionistico che in generale si muove nell'orizzonte culturale del nostro Paese possono dimostrare il proprio insostituibile ruolo, mettendo in evidenza quali e quanti risultati sappiano ottenere contando quasi esclusivamente sulle proprie forze.

Certo, il vil denaro occorre, anche a chi fa teatro senza guadagnarci: deve comunque entrare e uscire, deve girare. Ed ecco che in questo, là dove alle istituzioni non è stato possibile arrivare, prezioso è stato l'apporto di quegli sponsor che, ciascuno secondo le proprie possibilità, non hanno comunque voluto far mancare il proprio appoggio a chi dedica tempo, energie e talento a donare agli altri quegli spazi di libertà, di fantasia e di emozione che all'uomo, crisi o non crisi (anzi), non dovrebbero mai essere tolti.

Un grazie di cuore va dunque alla sensibilità e alla tenacia di quanti, in tutta la regione e a tutti i livelli, nel pubblico come nel privato, si sono ancora dimostrati amici del nostro mondo amatoriale, dimostrando concretamente di essere parte attiva in quell'impegno quotidiano che sta ormai assumendo i contorni di una vera e propria "resistenza": al declino, alla rinuncia, alla passività.

Noi continueremo, malgrado tutto, a fare teatro. Continueremo a credere che la cultura e l'arte siano investimenti fondamentali per ogni società civile, motori di progresso, di crescita spirituale del singolo così come di una collettività.

Continueremo a credere nel futuro, insomma. E come Federazione regionale lo abbiamo voluto ribadire impegnandoci tra l'altro in un grande progetto rivolto agli studenti del triennio delle scuole superiori del Vicentino (ma l'operazione è un progetto pilota che potrebbe espandersi in chiave regionale o nazionale), mirato a garantire ai giovani e alle scuole - in forma totalmente gratuita - una serie di Incontri di Cultura e Pratica Teatrale volti all'ottenimento di crediti formativi, pensati per avvicinare i ragazzi al teatro, alla musica, alla loro storia e alla loro tecnica, nonché alle professioni e ai mestieri ad essi collegati. Un programma di grande spessore, che ha visto Fita Veneto trovare partner entusiasti, dall'Ufficio Scolastico Territoriale alla Confartigianato, e lavorare in sinergia con altre importanti realtà culturali del territorio e con l'appoggio di Regione del Veneto e Provincia.

L'impegno continua, insomma. E riecco allora la Maschera d'Oro, il festival nazionale che di Fita Veneto è un vanto da ventiquattro anni e che anche quest'anno vede la fattiva collaborazione della stessa Confartigianato vicentina, accanto a Regione, Provincia e Comune.

Di tutto ciò parliamo in questo numero, così come di altre significative novità, dalla realizzazione del nostro nuovo sito all'arrivo su facebook, all'avvio di un utile servizio di assistenza fiscale, di sicuro interesse per molte compagnie.

Sempre in questo numero, spazio alla quindicesima monografia della serie *Educare al teatro*, che dedica un'analisi al senso del tragico nel corso dei secoli, dalla Grecia classica a oggi: un viaggio, quello compiuto da questa collana nel suo complesso, che ci auguriamo utile e piacevole a tutti voi, sia come operatori teatrali che come appassionati.

A questo punto, non mi resta che lasciarvi alla lettura di questo numero conclusivo di un 2011 come detto difficile, ma del quale vi invito a conservare anche i tanti momenti positivi che di certo non sono mancati. E allora, a tutti, l'augurio mio personale e da parte di Fita Veneto di un 2012 (più) sereno e (ancora di più) ricco di successi.

L'editoriale

scriveteci a fitaveneto@fitaveneto.org

Maschera d'Oro 2012

I magnifici sette

Grandi classici di diverse epoche tra filologia e rinnovamento nel cartellone del festival, la cui nuova edizione si terrà dall'11 febbraio al 31 marzo al Teatro San Marco di Vicenza

XXXIV Edizione

È all'insegna dei grandi classici ma con un tocco di contemporaneo il cartellone della 24ª Maschera d'Oro, il festival nazionale che Fita Veneto propone, d'intesa con Regione, Provincia, Comune e altri partner, dall'11 febbraio al 31 marzo, chiamando a raccolta sul palcoscenico del San Marco di Vicenza il meglio del teatro amatoriale. Sette, come sempre, i finalisti della kermesse, usciti dalle strette maglie di una selezione divisa in due parti: la prima affidata quest'anno a un gruppo di giornalisti del settore (Alessandra Agosti, Giuseppe Barbanti, Filippo Bordignon e Lino Zonin), la seconda al drammaturgo e consulente artistico di Fita Veneto Luigi Lunari.

Queste, dunque, le sette compagnie che si sfideranno per la conquista della Maschera d'Oro 2012: Teatroimmagine di Sarzano (Venezia) ne *Il barbiere di Siviglia* di Roland Benoit e Roberto Zamengo, lavoro alla maniera della commedia dell'arte ispirato all'opera buffa di Gioachino Rossini, per la regia dello stesso Benoit (11 febbraio); Il Dialogo di Napoli in *Filumena Marturano* di Eduardo De Filippo, per la regia di Ciro Ruoppo (18 febbraio); La Barcaccia di Verona, guidata da Roberto Puliero nella commedia *El Ciacolon imprudente, ovvero Il contrattempo* da Carlo Goldoni (25 febbraio); G.A.D. Città di Pistoia in *Don Chisciotte della Mancia* da Cervantes e Bulgakov, per la regia di Franco Checchi (3 marzo); Teatrotergola di Padova in *Betia* da Ruzante, diretta da Gabriele Fanti (10 marzo); I Cattivi di Cuore e Teatro

del Banchèro di Imperia in *From Medea* di Grazia Verasani, per la regia di Gino Brusco (17 marzo); Altinate di Treviso in *Una delle ultime sere di Carnovale* di Carlo Goldoni, regia di Francesco Pinzoni (24 marzo); fuori concorso, concluderà la kermesse, nella serata delle premiazioni (31 marzo), la giovane compagnia Einaudi-Galilei di Verona, diretta da Renato Baldi ed Ermanno Rigattieri in *Non per caso a Pinocchio cresce il naso*, spettacolo musicale di Paolo Panizza.

Una bella rosa di proposte, dunque, nelle quali la scrittura contemporanea si fonde con quella che ha segnato la storia della drammaturgia nel corso dei secoli: un viaggio che promette grandi emozioni, dal '400-'500 di Ruzante al '500-'600 di Cervantes (profondamente rimaneggiato, però, dalla lettura del capolavoro dello spagnolo da parte di Bulgakov), dal '700 di Goldoni all'800 di Rossini guardato con le lenti coloratissime della commedia dell'arte, dal teatro del '900 firmato da De Filippo a un saggio di nuova drammaturgia che riprende un tema forte della tragedia greca classica.

In palio, come tradizione, riconoscimenti a compagnie, attori e allestimenti. E ancora, per il 18° anno, ai vincitori della Maschera sarà assegnato anche il Premio Faber Teatro di Confartigianato, che consente l'allestimento di uno spettacolo sul palcoscenico dell'Olimpico di Vicenza, il più antico teatro coperto del mondo. Torneranno inoltre il concorso di critica per gli studenti delle Superiori e il Premio Renato Salvato.

Teatroimmagine - Sarzano (Venezia)

**Il barbiere di Siviglia**

Una divertente rilettura della celebre opera di Rossini, proposta in chiave commedia dell'arte. Ecco allora un allestimento pieno di brio e di colore, tra amore e tranelli

Il Dialogo - Napoli

**Filumena Marturano**

Un grande classico del teatro senza tempo di Eduardo De Filippo, tra le voci più alte della drammaturgia del Novecento. La storia di una donna, uno spaccato della nostra società

La Barcaccia - Verona

**El ciacolon imprudente**

Da un'opera minore di Carlo Goldoni, la compagnia scaligera costruisce una commedia piena di verve e trovate comiche, dove testo e gestualità fanno a gara per divertire.

G.A.D. Città di Pistoia

**Don Chisciotte della Mancia**

Un grande classico, anzi due. Il capolavoro di Miguel de Cervantes fuso alla rilettura che ne propose Bulgakov, in un allestimento che punta sul rigore e la profondità dei contenuti.

Teatrotergola - Padova

**Betia**

Un doveroso omaggio a una delle voci più significative ma meno comprese del teatro veneto: quel Ruzante che con la sua opera raccontò, fra risate e lacrime, la vita degli "ultimi".

I Cattivi di Cuore e Teatro del Banchéro - Imperia

**From Medea**

Un tema terribile, quello dell'infanticidio, affidato a quattro figure femminili estreme, legate dallo stesso male di vivere. Una scrittura al femminile per una tragedia dei nostri giorni.

Altinate - Mogliano Veneto (Treviso)

**Una delle ultime sere di carnevale**

Il saluto a Venezia di Goldoni, ormai prossimo a partire per Parigi. L'ennesimo ritratto di quella società che per anni aveva analizzato e riportato nelle sue commedie.

Premiazioni

**Non per caso...**

Nella serata dedicata alle premiazioni anche lo spettacolo musicale Non per caso a Pinocchio cresce il naso di Paolo Panizza, con la compagnia veronese Einaudi - Galilei

Le scuole faticano ad assicurare ai ragazzi occasioni formative al di fuori dei normali programmi scolastici? Le famiglie non sempre possono permettersi di sostenerne i costi? È principalmente per rispondere a queste importanti richieste e per dare ai giovani un segnale di fiducia e incoraggiamento che Fita Veneto - sezione regionale della Federazione Italiana Teatro Amatori - ha deciso di promuovere un ricco programma di "Incontri di Cultura e Pratica Teatrale", presentati nella sede dell'Ufficio Scolastico Territoriale, partner dell'iniziativa. Al progetto hanno già aderito, tra gli altri, anche Regione del Veneto, Assessorato alla Scuola della Provincia di Vicenza,

Confartigianato provinciale (che ha curato con Fita Veneto un'apposita proposta), Biblioteca civica Bertoliana, Biblioteca Internazionale La Vigna e Società del Quartetto di

Vicenza. Gli "Incontri", tutti gratuiti e previsti in orario pomeridiano, sono rivolti agli studenti del triennio delle scuole superiori di Vicenza e provincia e sono mirati all'ottenimento di crediti formativi.

«È un progetto al quale crediamo profondamente - commenta il presidente di Fita Veneto, Aldo Zordan - e nel quale stiamo investendo molto sia in termini di ri-



Carissimi studenti, Fita Veneto è con voi

Al via da gennaio gli "Incontri di Cultura e Pratica Teatrale" grande programma rivolto al triennio delle superiori di Vicenza e provincia, che potrebbe diventare un progetto pilota nazionale

sorse umane che economiche. Accanto alle realtà che subito vi hanno aderito con entusiasmo, la speranza è ora che altre se ne aggiungano, ciascuna secondo le proprie possibilità e i propri campi d'azione, così da ampliare ulteriormente la già ricca offerta di incontri proposti ai ragazzi: l'importante è che si tratti di appuntamenti legati alla cultura teatrale e assolutamente gratuiti per

gli studenti». Soddisfazione è stata espressa anche dagli altri partecipanti all'incontro con la stampa, tra i quali il Dirigente dell'Ufficio Scolastico Territoriale prof. Franco Venturella, la responsabile del settore teatro dello stesso Provveditorato prof. Elisa Spadavecchia, e la responsabile dell'Ufficio Scuola di Confartigianato, dott. Sandra Fontana. Gli Incontri - al momento una

ventina - sono in programma tra i primi di gennaio e la fine di aprile 2012.

Sono previsti tre percorsi "consigliati" (storico-letterario; giornalistico e di scrittura, sia drammaturgica che musicale; tecnico-pratico, sui "mestieri" legati allo spettacolo).

Ogni incontro avrà una durata di due o tre ore: si tratterà quindi di interessanti "introduzioni" ai singoli

argomenti, tutti sviluppati da docenti di provata esperienza.

Dal programma è stata invece volutamente esclusa la recitazione, in considerazione della notevole e preziosa attività già svolta, in questo campo, da molti Istituti, cui gli Incontri intendono proporsi come integrazione e supporto.

Per i ragazzi, comunque, nessun vincolo: sia che vogliano seguire un percorso consigliato, sia che intendano costruirsi uno proprio, scegliendo liberamente a quali e quanti incontri partecipare, secondo i propri indirizzi di studio e i propri interessi personali.

A progetto concluso, gli studenti riceveranno una dichiarazione di frequenza, da presentare al proprio Consiglio di Classe per l'ottenimento dei corrispettivi crediti formativi. Del progetto farà anche parte la 21ª edizione del concorso di critica teatrale "La Scuola e il Teatro", abbinato al 24º Festival nazionale "Maschera d'Oro".

Gli incontri si terranno prevalentemente nella sede di Fita Veneto a Vicenza, oltre che in un teatro della città. Lo svolgimento anche in altre sedi, in città o in provincia, sarà invece valutato in caso di sufficienti adesioni, sia di singoli studenti, sia di classi o scuole (presso gli istituti stessi, minimo 30 adesioni).

In questa prima fase, le iscrizioni sono state dichiarate aperte fino al 31 dicembre, ma iscrizioni successive saranno di volta in volta valutate dalla Segreteria.

I moduli per aderire sono

CALENDARIO CRONOLOGICO

- Mercoledì 11 gennaio
**Il teatro racconta:
L'Inghilterra di Shakespeare**
- Venerdì 13 gennaio
**L'uso della voce:
introduzione teorico-pratica**
- Giovedì 19 gennaio
Il giornalismo per lo spettacolo
- Mercoledì 25 gennaio
Il teatro racconta: La Francia di Molière
- Venerdì 27 gennaio
L'organizzazione di uno spettacolo musicale
- Lunedì 30 gennaio 2012
Chi "fa" il teatro: il regista e l'attore
- Giovedì 2 febbraio 2012
Il costumista: creatività e tecnica
- Mercoledì 8 febbraio 2012
**Il teatro racconta:
Venezia fra maschere e Goldoni**
- Giovedì 16 febbraio 2012 **Il Suono a teatro: dal progetto alla realizzazione**
- Mercoledì 22 febbraio 2012 **Il teatro racconta: L'Italia di Pirandello**
- Giovedì 1 marzo 2012 **Scrivere musica per il teatro**
- Mercoledì 7 marzo 2012 **Introduzione alla scrittura teatrale**
- Mercoledì 14 marzo 2012 **I teatri a Vicenza e provincia: non solo Olimpico**
- Giovedì 29 marzo 2012 **La Luce a teatro: dal progetto alla realizzazione**
- Giovedì 5 aprile 2012 **La teatralità nella musica**
- Giovedì 19 aprile 2012 **La Multimedialità a teatro: dal progetto alla realizzazione**
- Dall'11/02 al 31/03/12 **Concorso di critica teatrale "La scuola e il teatro"**
- **PROGETTO SPECIALE CONFARTIGIANATO VICENZA**
Riservato alle scuole aderenti all'iniziativa
Venerdì 13 aprile 2012 **I mestieri del teatro: quando creatività e passione diventano lavoro**

Il calendario potrà subire variazioni.

disponibili nel sito www.fitaveneto.org. Aggiornamenti e notizie sono inoltre online anche attraverso il sito dell'Ufficio Scolastico Territoriale (www.istruzionevicenza.it) e le pagine Facebook di Fita Veneto. Per ogni domanda ci si può rivolgere alla segreteria regionale Fita, in stradella delle Barche, 7 a Vicenza (tel. 0444

324907, al mattino dal lunedì al venerdì), o all'indirizzo e-mail fitaveneto@fitaveneto.org; oppure all'Ufficio Scolastico Territoriale - Ufficio Interventi Educativi, (prof. ssa Elisa Spadavecchia), elisa.spadavecchia@istruzione-vicenza.it oppure tel. 0444 251142.

Intanto, l'idea nata a Vicenza ha catturato l'attenzione di

Agiscuola e Fita Nazionale, legate da un protocollo proprio in materia di formazione teatrale nelle scuole: quello veneto si avvia dunque a diventare un progetto pilota da ampliare a livello nazionale.

In alto, la locandina dell'iniziativa inviata alle scuole



www.fitaveneto.org

Il sito si rinnova

Grandi novità per il portale della sezione regionale della Federazione, che ora ha anche una pagina Facebook. Non un restyling di facciata, ma una revisione nei contenuti e nelle modalità di fruizione di rubriche e servizi

■ di Paolo Canova

Sembra ieri. Eppure sono passati ben 10 anni. E di visitatori il nostro www.fitaveneto.org ne ha registrati un bel po': oltre 150mila. Ma non è solo questa cifra che ci rende soddisfatti. Sono le pagine visualizzate da novembre 2001 ad oggi: oltre 800mila. E pure la costante presenza ai primi posti dei motori di ricerca è senza dubbio motivo di soddisfazione. Uno strumento dinamico di comunicazione, questo sito, che a distanza di dieci anni conferma la sua validità, sia come veicolo interno alla Fita, sia come punto di collegamento tra l'importante realtà teatrale e culturale della Federazione veneta, il pubblico (infatti il portale non è dedicato solo alle Compagnie associate alla F.I.T.A. Veneto ma a tutti i navigatori) e gli organismi che operano nel settore delle manifestazioni teatrali: organizzatori privati, Pro Loco, Comuni, Province, associazioni culturali. Attento ai continui cambiamenti in atto nel mondo della comunicazione, anche il sito Fita Veneto ha saputo essere al passo con i tempi,



Un'immagine esemplificativa di come si presenterà l'home page

soprattutto per mantenere vivo il collegamento con il mondo dei giovani, utilizzatori principali delle nuove tecnologie.

In questo senso Fita Veneto ha sentito l'esigenza di compiere un ulteriore salto di qualità, con un'operazione di restyling che va ben oltre la forma, la facciata. Il primo vantaggio sarà per le compagnie teatrali, che potrebbero vedere ingressi di

giovani (grandi utilizzatori di questi nuovi strumenti) interessati al palcoscenico. Ma anche per la promozione delle iniziative, che diventerebbe capillare grazie anche al concetto di mobilità della comunicazione.

Da una recente analisi effettuata sui report d'accesso, risulta un crescente interesse da parte di utenti soprattutto a livello regionale, che nel portale di F.I.T.A. Veneto

trovano e acquisiscono, attraverso la lettura e la stampa delle pagine, informazioni sotto forma di articoli giornalistici sul teatro veneto e le attività svolte dalle Compagnie associate. Il mezzo di comunicazione è diventato un punto di riferimento per quanti, iscritti e appassionati, cercano informazioni anche per motivi di studio: la conferma viene dalle numerose richieste via posta elettronica di navigatori alla ricerca di approfondimenti, studi sul teatro e notizie sugli autori teatrali veneti. Il sito web conta ormai su un'elevata visibilità nei più importanti motori di ricerca, nonché in altri siti dedicati al teatro attraverso link (testate giornalistiche, siti dedicati a teatri, auditorium, altre associazioni culturali in genere).

Pronti a partire...

Quando leggerete questo numero natalizio di *fitainforma*, probabilmente il nuovo sito sarà on-line. Mentre andiamo in stampa, infatti, i programmatori di Nordecom, la società che l'ha progettato, realizzato e aggiornato sin dal 2001, stanno facendo gli ultimi

controlli prima della sua pubblicazione.

Nei prossimi mesi servirà il prezioso contributo di tutti per migliorarlo. Alcune parti, infatti, necessitano di un aggiornamento, a partire ad esempio dalle numerose fotografie degli spettacoli disponibili di ogni compagnia. Nel vecchio sito le dimensioni delle foto erano molto ridotte ma nel nuovo sito è possibile visualizzarle con una maggiore dimensione e quindi con una migliore qualità. Si invitano perciò tutte le associazioni ad inviare all'indirizzo redazione@fitaveneto.org nuove immagini da pubblicare o semplicemente da sostituire.

Le nuove *Schede Compagnia* possono contenere fino a cinque spettacoli (purché realmente disponibili) disposti orizzontalmente e per ogni titolo sono previste fino a tre immagini, compresa un'eventuale locandina. Sarà anche possibile pubblicare, attraverso un link, un video presente ad esempio su YouTube, Vimeo, ecc.

La struttura generale del nuovo sito di F.I.T.A. Veneto (peraltro navigabile con qualsiasi smart phone o telefono cellulare) rimane volutamente simile alla precedente, anche se sono state migliorate la navigabilità e l'interattività tra sezioni, menù e pagine interne. Per l'*home page* è stata sviluppata una struttura semplice e chiara che mostra le ultime notizie del Comitato Regionale e dei Comitati provinciali oltre agli ultimi inserimenti nelle rubriche. Sono inoltre presenti i bandi aperti e due motori di ricerca per l'intero sito e per la

sezione *Compagnie*.

Sono state rinnovate graficamente le sezioni relative al *Comitato Regionale* e ai sei *Comitati Provinciali*, alle compagnie associate divise per provincia di appartenenza e all'elenco sempre aggiornato delle rassegne organizzate dalle stesse compagnie. Restyling anche per le rubriche *Palcoscenici* e *Interventi* e creazione di due nuove rubriche: *Personaggi* (i nomi del teatro locale e nazionale di ieri e di oggi) e *Dietro le quinte* (approfondimenti su aspetti strettamente tecnici come la sicurezza, le luci, i suoni, la scenotecnica, i trasporti, il trucco, i costumi, l'oggettistica ecc.). Nel nuovo sito ritroveremo la sezione sempre aggiornata dei festival e dei concorsi, completi di bandi e regolamenti. Tra le novità, una sezione dedicata al Festival Nazionale Maschera d'Oro, giunto alla sua 24ª edizione. Infine, una nuova sezione sull'editoria di F.I.T.A. Veneto che comprende la Biblioteca di opere teatrali, le pubblicazioni e l'archivio in formato digitale di tutti i numeri del trimestrale *fitainforma*.

Come inviare i vostri aggiornamenti

Per le compagnie. Qualsiasi richiesta deve contenere il numero di tessera F.I.T.A. del richiedente. Le informazioni da pubblicare devono pervenire in formato testo (direttamente nell'e-mail o allegate in documenti doc, rtf, txt).

Per gli organizzatori di rassegne. I calendari e le informazioni devono pervenire in file di testo (es. doc, rtf, txt).

Video su Youtube: ecco come si fa

La pubblicazione di un video su siti come YouTube o Vimeo aumenta la visibilità della compagnia non solo per l'audiovisivo in se stesso, ma per la presenza e la conseguente "rintracciabilità" nei motori di ricerca, primo fra tutti Google. Prendiamo come esempio YouTube, vista la sua popolarità. La procedura per pubblicare autonomamente un video su YouTube è molto semplice.

Anzitutto dobbiamo predisporre il file video (ad esempio con estensione avi, mpeg, mp4, wmv) che dovrà avere una durata massima di 15 minuti. Come secondo passo - se non lo abbiamo già fatto - è necessario creare un *account*, ovvero quello che diventerà il nostro vero e proprio canale televisivo *on-demand*. In sostanza è come avere un sito web personale dove pubblicare i nostri video. A questo punto sarà sufficiente selezionare il file video dal nostro computer e attendere l'*upload* verso i server di YouTube. Dopo un tempo che potrà variare da pochi minuti alla mezz'ora (dipende comunque dalla connessione internet), il video sarà disponibile e visibile nel nostro canale. Successivamente, nella "Gestione video", tra le numerose funzioni sarà possibile aggiungere informazioni ad ogni filmato (titolo, commenti, data, ecc.), condividerlo nei social network, nonché copiare il link da segnalare alla redazione del sito di FITA Veneto che provvederà ad implementarlo, accanto, ad esempio, alla foto e alla locandina di uno spettacolo presente nella *Scheda* della nostra compagnia. Per ogni dubbio o ulteriori indicazioni potete contattarci all'indirizzo webmaster@fitaveneto.org. Da anni crediamo che proporre dei brevi trailer per ogni spettacolo, oltre ad arricchire la descrizione degli allestimenti, contribuisca ad aumentare l'interesse da parte dei navigatori, soprattutto se si tratta di organizzatori di rassegne. Ci rendiamo conto, tuttavia, che in molti casi permangono alcune difficoltà iniziali: una buona ripresa televisiva in cui si senta bene l'audio, un efficace montaggio del trailer e il salvataggio del file in un formato compatibile. Approfondiremo in modo comprensibile questi tre importanti aspetti nei prossimi numeri di *fitainforma* e nella nuova rubrica del nostro sito *Dietro le quinte*.

È possibile tuttavia allegare immagini delle locandine o di alcuni spettacoli in cartellone, utili per eventuali articoli o presentazioni.

Ricordiamo che le rassegne devono essere organizzate da Compagnie associate alla F.I.T.A. Veneto.

L'indirizzo di posta elettronica a cui scrivere in entrambi i casi è sempre lo stesso:

redazione@fitaveneto.org.

E siamo su Facebook

Anche F.I.T.A. Veneto ha attivato un profilo su Facebook, raggiungibile anche grazie al link presente nel nuovo sito.

Se ben usato, Facebook è sicuramente un ulteriore canale promozionale gratuito per le attività delle compagnie.

La dichiarazione dei redditi?

Ci pensa il **commercialista** Fita

Le compagnie possono usufruirne per assolvere agli adempimenti contabili e fiscali richiesti dalla normativa. Tutte le informazioni per poterlo utilizzare

Contabilità chiavi in mano. È quanto prevede il nuovo servizio proposto dalla Fita alle compagnie, come possibile scelta per espletare gli adempimenti richiesti in materia contabile e fiscale, dietro compenso forfetario di 290 euro l'anno, iva esclusa. Tale cifra è riservata a quelle compagnie che presentino per la registrazione documenti che comportino un numero complessivo di movimenti contabili non superiore a 100 per anno, intendendosi per documento le fatture emesse e ricevute, le distinte d'incasso Siae, le note spese (anche se contengono più allegati) e ogni altro documento soggetto a registrazione, come bollette, ricevute, pagamenti, riscossioni e altro, siano esse relative all'eventuale attività commerciale o a quella istituzionale, in quanto concorrono tutte alla formazione del bilancio annuale che, per espressa previsione normativa, deve contemplare sia il rendiconto economico che quello finanziario. Per ogni ulteriore decina di registrazioni o frazione sarà richiesto un maggior compenso di 5 euro.

L'offerta riguarda in particolare i seguenti adempimenti amministrativi, contabili e fiscali:

- Identificazione e adeguata

Riaffiliazioni on-line

La nuova procedura per le riaffiliazioni on-line ha creato alcune difficoltà e malintesi. A questo riguardo, Fita Veneto sottolinea quanto segue:

- La comunicazione che ricevete immediatamente dopo la vostra richiesta d'iscrizione ha il solo scopo di comunicarvi che la domanda è stata ricevuta.
- L'iscrizione si ritiene completa solo dopo l'approvazione della vostra richiesta da parte dei vari organi federativi (provinciale - regionale - nazionale)
- La riaffiliazione 2012 si deve ritenere effettiva (la compagnia è regolarmente iscritta e assicurata) solo dopo l'arrivo, al vostro indirizzo mail, dell'Attestato di iscrizione
- Le tessere vi verranno contemporaneamente spedite, a mezzo posta ordinaria.

Si chiede inoltre alle compagnie, viste le mancanze riscontrate nel modulo d'iscrizione on-line (che FITA Nazionale sta provvedendo a risolvere), di **segnalare direttamente alla segreteria FITA Veneto gli indirizzi postali dei nuovi soci e/o le variazioni di indirizzo postale dei vecchi soci** (per noi indispensabili, per esempio, per l'invio di *fitainforma*).

verifica ai fini della normativa antiriciclaggio

- Informativa sul trattamento dei dati personali secondo la normativa sulla privacy
- Registrazione dei documenti emessi e ricevuti
- Registrazione dei movimenti di cassa e di banca
- Redazione e stampa dei registri Iva (Prospetto Iva Minori per chi opera in regime ex Legge 398/91)
- Liquidazione dell'Iva periodica
- Redazione ed eventuale trasmissione telematica dei modelli F24

- Redazione del bilancio annuale consuntivo

- Redazione e trasmissione del Modello Unico
- Redazione e trasmissione della dichiarazione Irap
- Redazione e trasmissione eventuale del modello di comunicazione di variazione dati ai fini Iva
- Redazione e trasmissione eventuale del modello EAS. Alle compagnie esonerate dall'obbligo di presentazione delle dichiarazioni fiscali Unico e Irap sarà riconosciuta una riduzione del compenso annuo di 80



euro, iva esclusa.

Ogni ulteriore pratica o adempimento eventualmente richiesti saranno oggetto di separata valutazione.

Le compagnie interessate dovranno comunicare a Fita Veneto l'intenzione di utilizzare il servizio e versare il dovuto in due *tranches*: la prima (pari al 50% del compenso base) entro il 30 giugno, la seconda (a saldo e conguaglio) entro il 31 marzo dell'anno successivo. Il servizio sarà attivato se vi aderiranno almeno cinquanta compagnie.



DOCUMENTI

*Essere, o non essere, ecco la questione:
se sia più nobile nella mente
soffrire i colpi di fionda e i dardi
dell'oltraggiosa fortuna o prendere le armi
contro un mare di affanni e, contrastandoli,
porre loro fine. Morire, dormire...
nient'altro, e con un sonno dire che poniamo fine
al dolore del cuore e ai mille tumulti naturali
di cui è erede la carne: è una conclusione
da desiderarsi devotamente. Morire, dormire.
Dormire, forse sognare.*

Il senso del tragico

È un tema molto complesso quello che trattiamo in queste pagine, quindicesimo appuntamento della serie *Educare al teatro*. Complesso prima di tutto perché nell'analizzarlo ci si rende conto - più di quanto non avvenga normalmente nel trattare quell'espressione della società e della cultura che è il teatro - di quanto esso sia appunto strettamente legato all'evoluzione del pensiero umano e ai cambiamenti sociali intervenuti nel corso dei secoli.

Interessante è allora capire, in primo luogo, quali siano i motori, le spinte verso il tragico da parte dell'uomo: dal rapporto con una divinità e un fato irraggiungibili e incontrollabili a un rapporto nuovo dell'uomo con se stesso e con la divinità, modificato nel tempo dalla crescente consapevolezza dell'individuo nei confronti del proprio essere, della vita, del mondo.

Teatro e filosofia (intesa in particolare come pensiero sul divino e sul destino dell'uomo) vanno dunque di pari passo nell'evoluzione della tragedia; o meglio della sua involuzione, nel senso che la forza di penetrazione da essa esercitata nella coscienza dell'uomo mostra di affievolirsi con il passare dei secoli: se anche la sua carica emotiva può dirsi inalterata, infatti, sicuramente i suoi effetti su un uomo del V secolo avanti Cristo sono ben diversi (più controllati e consapevoli) da quelli prodotti su di noi, spettatori del 2000.

La tragedia a teatro

Il periodo di massimo splendore risale al V Eschilo, Sofocle ed Euripide. Ma nei secoli

La tragedia consiste in questo: che l'albero non si piega ma si spezza. In questa considerazione del filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein (1889 - 1951) è racchiuso uno dei grandi "motori immobili" di quel senso del tragico che in queste pagine andiamo investigando, cercandone l'essenza e la manifestazione dal periodo della sua prima e per molti versi più alta codificazione drammaturgica (la Grecia classica) attraverso i secoli e fino ad oggi. Una considerazione fondamentale, che ritroviamo tra gli altri in Johann Wolfgang Goethe (1749 - 1832), quando afferma che *ogni tragicità è fondata su un conflitto inconciliabile. Se interviene o diviene possibile una conciliazione, il tragico scompare* (da *Colloqui con Eckermann*)

La tragedia, dunque, scaturisce dal non trovare compromessi, dal non dare una soluzione anche se eventualmente possibile a un'idea, a un'azione, a una volontà. Antigone potrebbe trovare un compromesso tra la ragione della famiglia e la ragione di stato, ma non lo fa. Edipo potrebbe lasciar perdere, non continuare nella ricerca che lo porterà inevitabilmente alla rovina, ma continua a cercare. Elettra potrebbe desistere dai suoi

intent. Ma non desiste. E non desisterà nemmeno, nella sua cieca gelosia, Otello, che stringerà la mani attorno al collo di Desdemona: nonostante tutto, nonostante l'amore, nonostante la passione; anzi, proprio a cagione di quelli.

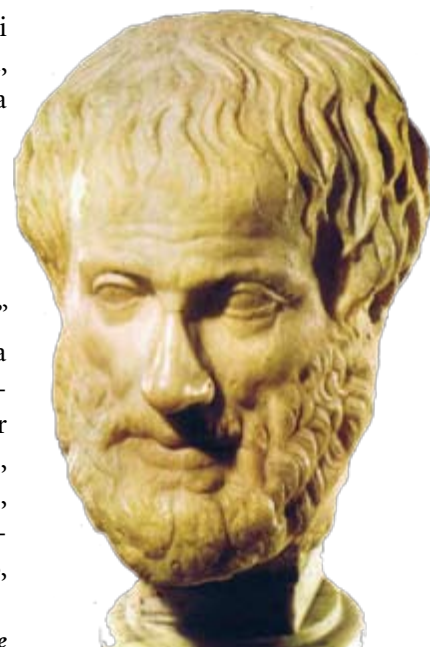
Cambieranno le motivazioni, cambieranno le cause per le quali la vicenda arriverà al suo tragico epilogo, ma gli alberi continueranno a spezzarsi.

La tragedia greca fra dei crudeli e fato

Cominciamo dal principio, allora, immergendoci in quel mondo greco nel quale il pensiero umano occidentale iniziò a cercare se stesso, interrogandosi, ponendosi domande, confrontandosi con la propria spiritualità, il proprio senso della vita e delle cose, in un rapporto complesso con il fato e con la divinità. È appunto un uomo che si interroga il grande protagonista della tragedia greca, "vittima" di quel *quid* che lo stacca dal fluire lento e naturale dell'esistere animale per portarlo nei turbamenti, nelle tempeste dell'essere, facendone quasi un "semi-dio" sul fronte del pensiero,

in tutto e per tutto all'altezza degli dei se non per un unico, "tragico" dettaglio: il fatto che sempre e comunque non sarà un "dio", che non avrà la meglio, che non vincerà contro la volontà degli dei e del fato. Ma se pure questa lotta impari procura sofferenza all'uomo, al tempo stesso lo esalta nella sua umanità.

Si tratta di un punto nodale del "senso del tragico" nella storia, sul quale hanno dibattuto e continueranno a dibattere i filosofi, prima ancora che i drammaturghi. La domanda di fondo è questa: la consapevolezza dell'uomo circa il proprio destino e l'impossibilità di scardinare la finitezza che lo



Aristotele

fra divinità e destino

secolo avanti Cristo, con la terna di autori formata da altri hanno affrontato questa metà oscura dell'anima

limita lo sublima, lo elevano? Insomma, il *Sisifo* di Camus consapevole del proprio fato è superiore, per questo motivo, a quello stesso fato? Così come secoli prima *Edipo*, che si acceca autopunendosi per la propria colpa inconsapevole quando ne prende coscienza, raggiunge davvero quella *serenità* che lo porterà sulla strada di Colono?

Rito collettivo

Sappiamo che i greci riservavano al teatro tragico un ruolo sociale fondamentale. Aristotele così lo spiega nella *Poetica*: “Mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da queste passioni”. Il con-

cetto di *catarsi* (purificazione) trova dunque un senso collettivo straordinario: un'intera città veniva messa di fronte a un caso, quasi assistesse a un processo. Edipo non sa di quale terribile colpa si è macchiato, ma pian piano alza il velo che nasconde la cruda verità che ne fa un parricida e un incestuoso. Perché non si ferma? Perché non lascia perdere, quando il dubbio comincia a farsi strada? Che cosa avranno pensato gli ateniesi? Qualcuno avrà detto dentro di sé: “Fermati, lascia stare, non andare oltre... meglio non sapere e continuare a vivere tranquilli”. Altri avranno pensato: “Ecco, il fato non perdona: quel giorno a quell'ora

dovevi proprio arrivare a quell'incrocio e incontrare quell'uomo, che non sapevi essere tuo padre. È già tutto scritto, per te come per me, per tutti noi”. E magari altri ancora, subito dopo lo spettacolo, si saranno recati al tempio più vicino per ingraziarsi gli dei, così da non incorrere in problemi simili a quelli di quel poveraccio di Edipo...

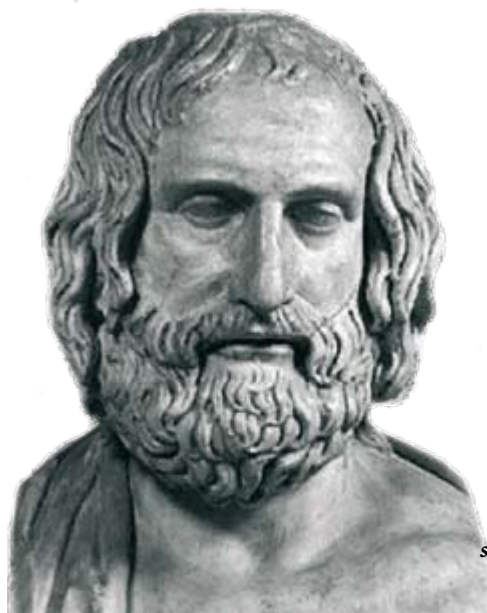
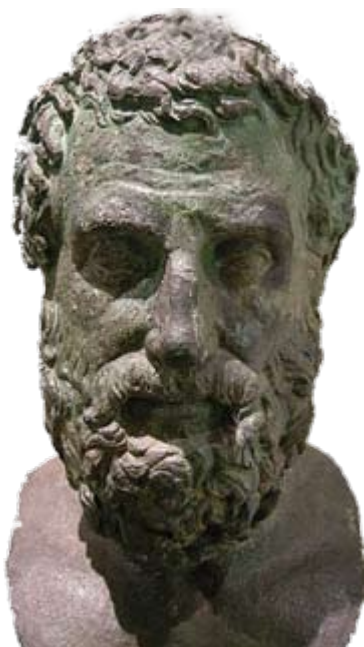
Quel che è certo, è che il teatro tragico portava allo scoperto le emozioni, scuoteva gli animi intorpiditi. Mostrava colpe e castighi, eroismi e vigliaccherie. Tutte le sfumature dello spirito.

Nasceva così un'altra domanda di fondo: perché un innocente deve soffrire?

Un interrogativo che apre un'infinità di risposte e che vedrà cambiare il concetto di tragico con l'avvento del Cristianesimo. Il perché è semplice: il Cristianesimo darà un “dopo” alla sofferenza umana, una speranza in un aldilà che per i greci era silenzio, struggimento e oblio. Ma è forse proprio in questa mancanza di una speranza che l'eroe greco assume un valore tragico ancora più profondo e assoluto: egli agisce nonostante tutto, nonostante sappia che comunque non ci sarà vittoria né ci sarà un “dopo”.

Sul rapporto tra Cristianesimo e tragedia, comunque, molti si soffermeranno, dan-

continua ►



In questa pagina, i busti dei tre massimi tragediografi della Grecia classica: da sinistra, Eschilo, Sofocle ed Euripide

do risposte anche diametralmente diverse. Interessante può essere considerare, tra le altre, l'analisi di Søren Kierkegaard (1813-1855): secondo lui il sacrificio del figlio di Dio è la massima delle tragedie. Ma il Cristianesimo, in tal senso, deve liberarsi degli orpelli metafisici, guardando alla redenzione non come a un elemento che cancella il male, quanto piuttosto come a un passaggio che rivela nella sofferenza il senso più alto dell'esistenza; e così facendo sublima il dolore, lo fissa nella memoria attraverso l'atto di redenzione compiuto da Dio e contemporaneamente lo supera.

Ma che cos'è la tragedia?

Sul termine "tragedia" non c'era etimologia certa nemmeno nell'antichità. Secondo Aristotele (Stagira, 384 o 383 a.C. - Calcide, 322 a.C.), la tragedia deriverebbe dal *ditirambo* satiresco, ossia un canto corale in onore del dio Dioniso ideato da Arione di Metimna e intonato da satiri: il termine *tragedia* significherebbe infatti *canto dei capri*, ma sulla traduzione non tutti gli studiosi sono d'accordo (si pensa anche anche a *canto con un capro come premio*, ad esempio).



Comunque sia, Aristotele con la sua *Poetica* è la nostra fonte più importante per conoscere origini ed evoluzione di questa forma drammaturgica, che peraltro alla sua epoca aveva già concluso il proprio splendore, collocabile nel V secolo.

Stando alle sue parole, la tragedia sarebbe dunque uno sviluppo del ditirambo, trasformatosi anche nel tono, da farsesco a serio (con conseguenti aggiustamenti metrici, come sostiene anche Erodoto). Secondo alcuni studiosi dal canto corale del ditirambo sarebbe emersa come protagonista la figura di un singolo, il *corifeo*, dando vita a un dialogo con il resto del coro; a queste parti se ne sarebbe poi aggiunta una terza, questa volta recitata, affidata a un *hypocritès*, termine che significa *colui che risponde* e che più avanti indicherà l'*attore*. A questo punto, portando il tutto davanti a un pubblico, il cerchio è chiuso. Ecco il teatro.

Le tre unità aristoteliche

Parlando di tragedia greca non si può non citare l'idea aristotelica, espressa nella già nominata *Poetica*, delle cosiddette "tre unità" - di spazio, luogo e azione - che tanta influenza avranno nella lettera-

Arione di Metimna

tura e nella drammaturgia dei secoli successivi. Accanto a una serie di differenze tra i vari tipi di narrazione, Aristotele si soffermava dunque su questi tre elementi, la cui codificazione rigida risale però al Quattro-Cinquecento, dopo la traduzione a opera di Giorgio Valla nel 1498. Si può insomma dire che Aristotele nella sua opera raccontava come il teatro era fatto; i rinascimentali invece, partendo da lì, stabilirono come il teatro doveva essere fatto.

Ecco allora le tre "regole". L'unità di luogo consisteva nella necessità di far svolgere tutta la vicenda in un unico luogo: nella tragedia greca, in effetti, all'azione compiuta direttamente *hic*, nel luogo prescelto, si univano azioni raccontate, perché svolte altrove. Analoga la questione temporale: l'azione doveva svolgersi non solo *hic* (qui), ma *hic et nunc* (qui e ora), quindi in tempo reale. Unità, infine, anche nell'azione, che doveva essere solo quella principale, che avveniva qui e adesso, senza eventi collaterali e senza proiezioni in avanti.

Fondamentali per la tragedia, le unità aristoteliche trovarono applicazioni anche nella commedia. Un esempio per tutti? Carlo Goldoni.

Tespi, il primo tragico

Veniamo dunque alla cronologia. La prima tragedia sarebbe da attribuire a Tespi, che l'avrebbe presentata nel 534 a.C. durante le Dionisie volute da Pisistrato. Assai poco è giunto sino a

noi in merito al suo lavoro drammaturgico: secondo Aristotele, però, sarebbe stato lui a introdurre la figura dell'*hypocritès* e Temistio (IV secolo a.C.) afferma che secondo Aristotele Tespi avrebbe introdotto il prologo e le parti recitate. Altri nomi che emergono dalle nebbie dell'antichità sono quelli di Cherilo, Pratina di Fliunte (che di certo si confrontò con Eschilo) e Frinico (citato da Aristofane nelle *Vespe*): quest'ultimo avrebbe tra l'altro utilizzato per primo personaggi femminili, strutturato ulteriormente la tragedia e inventato (con *La presa di Mileto*) la tragedia a tema storico.

Eschilo, il rigore

A dare una struttura ben precisa alla tragedia sarebbe stato Eschilo (Eleusi, 525 a.C. - Gela, 456 a.C.). Sua sarebbe stata la decisione di introdurre un secondo attore, con il conseguente sviluppo dell'azione drammaturgica. Sua anche l'idea della trilogia, già sfiorata comunque da Frinico, che consisteva nell'articolare in tre parti una vicenda: il tutto veniva proposto al pubblico nell'arco di una giornata, concludendo la rappresentazione con un dramma satiresco, giusto per risollevare il morale degli spettatori, provati da tante emozioni.

Nella sua produzione è evidente una crescita stilistica, stimolata secondo alcuni anche dalla crescente concorrenza da parte di giovani tragediografi, tra i quali Sofocle, al quale si deve l'introduzione di un terzo attore e una particolare capacità nel tratteggiare il carattere e



Il carro di Tespi in una formella trecentesca

l'umanità dei personaggi. Rispetto a Sofocle, Eschilo mostra di essere un "uomo all'antica", molto rigido sul fronte morale e della religiosità: il dubbio che arrovererà gli eroi di Sofocle non sfiora altrettanto quelli di Eschilo, che in Zeus in particolare avranno sempre la risposta finale, il giusto, la verità assoluta.

Sofocle, l'umanità

Fu proprio una sconfitta subita contro Sofocle (Colono di Atene, 496 a.C. - Atene, 406 a.C.) a portare Eschilo a decidere di abbandonare la Grecia per la Sicilia. Il mondo stava cambiando, e il rigore di Eschilo cominciava ad avere la peggio contro l'umanità scossa dalle passioni portata alla ribalta da Sofocle.

Innovatore anche sul versante dello stile e della pratica teatrale (tra l'altro rese più strutturate le scenografie e slegò la trilogia dalla rigidità eschilea), Sofocle fu però soprattutto un innovatore sotto l'aspetto dei contenuti. Non a caso con lui il coro perse la centralità avuta nelle tragedie eschilee, mentre gli attori ottennero sempre più spazio, anche con l'inserimento di monologhi. Ma fu proprio la natura dell'uomo a mostrarsi in una forma nuova, più realista potremmo dire: gli uomini e le donne di Sofocle non hanno la solidità di quelli di Eschilo; sono creature di carne e ossa, amano e odiano, credono e dubitano in un mondo sempre più incerto, nel quale la luce del mito e della religiosità non basta più a illuminare il cammino. L'uomo di Sofocle è solo, ha il marchio

del dolore, è un guscio di noce in balia della tempesta e le sue sofferenze non hanno una ragione se non quella di dargli in pieno una dimensione umana. Per questo comincia a interrogarsi sul perché dell'esistenza: una domanda che ancora oggi - nonostante tutte le nostre certezze vere o presunte - continua a non trovare una risposta assoluta.

Euripide, il realista

Sul versante tecnico Euripide (Atene, 485 a.C. - Pella, 407-406 a.C.) fu un innovatore e uno sperimentatore, con interventi sul prologo, ulteriore ridimensionamento dell'importanza del coro e soprattutto con l'inserimento del *deus ex machina*.

Sul piano contenutistico, invece, la caratteristica peculiare di Euripide è il suo realismo nell'analisi psicologica dei personaggi, che si staccano ancora di più sia dai granitici protagonisti di Eschilo e, sia pure in altro senso, di Sofocle, per mostrarsi in tutta la loro fragilità. E sono soprattutto le figure femminili a trovare spazio nel teatro di Euripide, che si dimostra fine conoscitore dell'animo della donna, disegnato nelle sue sfumature più profonde e sensibili.

Il carattere sacro della tragedia

Pur nelle profonde diversità riscontrabili fra i tragici presi in considerazione e nei minori dei quali ci sono giunte notizie, alcuni elementi rimangono fissi nell'analisi della tragedia greca classica, ossia quella collocabile intorno al quinto secolo Avanti Cristo. Tra queste sicu-

mente la sua connotazione religiosa. Da una ritualità nasce infatti il ditirambo e a un rito è sempre legato lo svolgimento degli agoni tragici. Ma al di là di questo aspetto materiale, la religiosità della tragedia sta nella sua essenza più profonda: legata al mito, porta sulla scena uomini e dei, nel bene e nel male, parla di colpe e innocenze, delitti e castighi. Il mito, dunque: pressoché intoccabile per Eschilo, che pone al centro del suo teatro il rapporto tra uomini e dei; tema di discussione e domande per Sofocle, i cui dei esistono ma sono ormai lontani e la tragedia dell'uomo sta nel non fermarsi, nel non accettare compromessi; e quasi superato in Euripide, che guarda invece all'uomo in quanto tale, indagandone i sentimenti e le passioni.



La tragedia romana

Grandi fans della Grecia classica, i romani importarono con passione la tragedia, pur con alti e bassi. Per l'aspetto strutturale, un trattato fondamentale fu l'*Arte poetica* di Orazio (*nell'immagine qui sopra*), mentre tra gli "importatori" più convinti si possono ricordare Livio Andronico, Nevio ed Ennio, però per parlare di autori di vere e proprie tragedie di matrice romana (la *praetexta*) occorre attendere il II secolo, quando produs-



Seneca

sero le loro opere Pacuvio e Accio. Un secolo più tardi, la tragedia ebbe un momento di oblio, ma in età augustea risorse, grazie in particolare a Ovidio (celebre fu una sua *Medea*, purtroppo perduta) e più tardi di Seneca, autore di tragedie dai toni cupi e dallo spiccato gusto orrorifico. Ma le loro opere erano destinate non alla rappresentazione, bensì alla lettura. Con la fine dell'impero e l'avvento del Cristianesimo, l'idea di tragico prende un nuovo significato: quello che aveva animato la tragedia greca classica si perde, mentre assumono risalto, in particolare, le vite dei santi e il termine *tragicus* si allarga dal solo ambito narrativo al linguaggio "alto", in contrapposizione con l'ambito e il linguaggio popolare della commedia.

Il Rinascimento

La ricerca letteraria e storica attivata dall'Umanesimo e poi dal Rinascimento riportò in auge la tragedia greca, anche grazie agli scritti di Seneca, che fecero da ponte con la più antica antenata. Il suo tenore elevato nello stile e nei contenuti ne fece un terreno fertile per i letterati dell'epoca, che si cimentarono nella sua riproposta, peraltro già avviata nel XIII e XIV secolo con una serie di tragediografi in lingua latina, che si basarono sulle

continua ►

conoscenze dell'epoca (ad esempio non si sapeva del ruolo ricoperto dalla musica).

Nel rispetto delle "unità aristoteliche", che abbiamo visto divenire regole proprio in epoca rinascimentale, la produzione tragica di questi secoli spazierà per temi fra miti e leggende, vicende cavalleresche e di sfondo biblico.

La tragedia italiana nel Cinquecento

Un ruolo di primo piano fra gli autori tragici di questo periodo in Italia spetta al veneto Gian Giorgio Trissino (1478 - 1550), noto soprattutto per la sua *Sofonisba*, e al drammaturgo e teorico del teatro ferrarese Giambattista Giraldi Cinzio



(1504 - 1573, nell'immagine qui sopra). autore di diverse tragedie tra le quali l'*Orbecche*, considerata la prima tragedia "regolare" moderna, scritta nel pieno rispetto dei canoni aristotelici. Fu soprattutto lui a recuperare il teatro di Seneca e con lui si fa netta la separazione fra quelli che saranno, d'ora in avanti, i due filoni della tra-

Da sinistra, gli spagnoli
Cervantes
e Lope de Vega. In basso,
gli inglesi Marlowe e
Shakespeare

gedia: quella classicista (che avrà i suoi campioni in Francia in Corneille e Racine) e quella non classicista (che si svilupperà soprattutto in Spagna e Inghilterra, le cui drammaturgie sono fortemente influenzate dal teatro medievale).

Autore di tragedie fu anche Torquato Tasso, alcune - come la fortunata *Aminta* - più vicine però a quel dramma pastorale, che ebbe il proprio vertice ne *Il pastor fido* di Giovan Battista Guarini e che sarà tra i padri del melodramma; altre, invece, di netta ispirazione seneciana, in particolare il *Torrismondo*.

Fra gli autori tragici italiani del Cinquecento si possono poi ricordare Giovanni Rucellai (*Rosmunda* e *Oreste*), Sperone Speroni (*Canace*) e l'Aretino (*Orazia*).

Intanto in Francia...

Anche in Francia il Rinascimento rappresenta un periodo di fervida attività letteraria e filosofica, spinta soprattutto dai fermenti religiosi dell'epoca. La tragedia segue il cammino tracciato dagli antichi: *Cleopatra prigioniera*, opera di Jodelle del 1553, è l'antesignana di questo genere che avrà però nel Seicento la sua stagione di massimo splendore.

... e in Spagna

La Spagna era all'epoca, in Europa, all'apice della propria potenza e anche le arti ne trassero vantaggio. Anche qui la riscoperta dei classici



portò a un fermento delle traduzioni, degli studi e delle imitazioni letterarie. Grande successo ebbe il romanzo cavalleresco, nel quale forte impatto ebbe quella vena realistica che in Spagna trovò significativi interpreti, smorzando i trionfalistici fuochi cavallereschi e aprendo la strada al genere picaresco. Importanti interpreti di questa nuova visione furono Miguel de Cervantes (*Don Chisciotte*, considerato il primo romanzo in senso moderno) e Lope de Vega, particolarmente interessante per le sue opere teatrali (*Il miglior giudice è il re*, *Il castigo senza vendetta*, *La mietitura*), che viene ritenuto il padre del teatro nazional-popolare. Particolarmente rilevante fu la produzione tragica spagnola del '500 e '600, che spezza la rigidità greco-romana e rinascimentale, lavorando su un linguaggio aulico e su un'ispirazione di grande libertà espressiva, che dà assoluto spazio alla fantasia e al surreale.

L'Inghilterra tra Cinque e Seicento

La tragedia spagnola, così fuori dai canoni dell'epoca, ebbe vasta eco fra i letterati europei. In Inghilterra, il londinese Thomas Kyd (1558 - 1594) produsse *The Spanish Tragedie* (*La tragedia spagnola*), testo ispirato al tema della vendetta che esalta quelle atmosfere cupe e cariche di sanguinose passioni che saranno il pane quotidiano dei drammaturghi elisabettiani. Da ricordare anche il *Tamburlaine* (*Tamerlano il grande*) di Christopher Marlowe (1564 - 1593, autore anche di altre opere tra cui *Edoardo II* e *La tragica storia del Dottor Faust*), drammaturgo dalle tinte forti cui si devono i primi grandi protagonisti del teatro inglese e l'introduzione della prosa al posto del verso: un salto deciso verso il realismo.

Ma sono naturalmente autori come William Shakespeare (1564 - 1616) e Ben Jonson (1572 - 1637), a cavallo

tra i due secoli, a portare ai massimi livelli il teatro tragico inglese.

Questa età dell'oro della letteratura inglese si sviluppa tra i regni di Enrico VIII (1509-1547), Elisabetta I (1558-1603) e Giacomo I (1603-1625). L'ombra lunga dell'umanesimo italiano arrivò anche oltre Manica, dove lo studio dei classici greci e latini si diffuse in scuole e accademie, così come notevole influenza ebbero le letterature coeve prodotte in Italia e in Francia, a imitazione degli stessi classici e in buona parte, soprattutto nella seconda fase del periodo, già entrate nel Barocco, che fa sentire i suoi influssi nella letteratura e nella drammaturgia cosiddetta elisabettiana.

Profonda influenza ebbero comunque gli eventi storici occorsi all'Inghilterra in quegli anni, sia sul versante politico e militare (si pensi alla sconfitta dell'Invincibile Armata spagnola nel 1588) che su quello religioso, con l'adesione alla Riforma protestante.

Fu dunque in questo terreno che germogliarono, arricchiti dalle influenze classiche, i predecessori di Shakespeare



Il tre sovrani del cosiddetto "periodo elisabettiano": da sinistra, Enrico VIII, Elisabetta I e Giacomo I

e degli altri grandi drammaturghi elisabettiani, come il già ricordato Marlowe: una schiera di autori (i cosiddetti *university wits*, ingegni universitari) di impostazione squisitamente classica, che fusero all'insegnamento dei grandi del passato i tipi del dramma popolare, la vocazione patriottica e i registri della commedia.

Il tragico in Shakespeare

Venendo dunque a Shakespeare, vale la pena ricordare che nella sua produzione trovarono spazio anche tredici tragedie, tra le quali *Amleto*, *Otello*, *Re Lear* e *Macbeth*.

In estrema sintesi, possiamo dire che la differenza sostanziale fra i personaggi tragici della Grecia classica e quelli di Shakespeare e dei suoi coevi sta sostanzialmente in questo: l'uomo greco era travolto da un destino già scritto e contro il quale non aveva possibilità di vittoria, ma la consapevolezza del

quale poteva dargli un motivo di glorificazione; l'uomo di Shakespeare è solo in un mondo senza dei e senza fatto, e diviene tragico perché non riesce a capire la propria esistenza. Emblematico è il caso di *Otello*, che non capisce, che fraintende, che crede al falso raccontatogli ad arte da Iago anziché cercare da solo le sue risposte. Ma altrettanto emblematico risulta il personaggio di *Amleto*, uomo del dubbio, delle domande senza risposta: *Essere o non essere, questo è il problema* (atto terzo, scena prima).

Il Seicento in Francia:

Corneille e Racine

A metà strada fra l'estro creativo del Rinascimento e del Barocco e il rigore dell'Illuminismo di là da venire, il Seicento vide esprimersi in Francia il talento di Pierre Corneille (Rouen, 1606 - Parigi, 1684), dal quale si staccherà poi il teatro di Racine.

Dopo un avvio di carriera teatrale nell'ambito della commedia eroica, Corneille approda alla tragedia nel 1630 con *Clitandre*, genere che abbraccerà con maggior convinzione dopo il successo della *Sophonisbe* di Jean Mairet nel 1634, accolta

trionfalmente dal pubblico parigino. L'anno successivo, dopo essere stato formalmente incaricato dal cardinale di Richelieu, con altri quattro autori (il gruppo Les Cinq Auteurs, formato, oltre che da Corneille, da François le Métel de Boisrobert, Guillaume Colletet, Claude de l'Etoile e Jean de Rotrou), di scrivere opere teatrali per la corte, Corneille affronta dunque nuovamente - pur non abbandonando la commedia - la tragedia, producendo *Medea*, alla quale farà seguito, due anni più tardi, *Le Cid*, considerato il suo capolavoro, anche se le innovazioni in esso contenute solleveranno pure discussioni e polemiche (*La querelle du Cid*, guidata in particolare da Georges de Scudéry, che lo accusa di inverosimiglianza). La polemica sarà aspra, tanto da portare a un intervento dell'Académie Française, che darà praticamente torto a Corneille.

Sulla strada della tragedia Corneille proseguirà con altre opere, da *Orazio* a *Cinna* a *Poliuto*, tutte collegate a *Le Cid* per il comune tema del sacrificio e del libero arbitrio. E altre ne seguiranno, da *Rodoguna* a *Nicomede*, dalla meno fortunata *Bertrando* a *Edipo*, *Sertorio* e *Surena*, tutte dell'ultimo periodo.

È lo stesso Corneille a spiegare, nel trattato *Discours*



Da sinistra, i francesi Corneille e Racine

continua ►

del 1660, la sua idea del tragico, innovativa per la sua epoca: Corneille abbandona dunque quella che per i classici era stata la scintilla della tragedia, ossia la contrapposizione fra divinità e uomo, e si concentra proprio su quest'ultimo, analizzando il contrasto fra dovere e volere, fra coscienza e volontà. È un uomo-eroe, quello di Corneille, positivo anche nel male purché sia convinto della sua giustizia morale e lo persegua con determinazione.

Tra le curiosità che lo riguardano, il fatto che fu proprio Corneille a guidare la polemica contro l'emergente Molière e la sua commedia *La scuola delle mogli*; tra i due, più avanti, nascerà comunque un'amicizia, che li porterà anche a firmare, insieme a Philippe Quinault, l'opera *Psyché*.

Meno indolore sarà invece il confronto con un altro emergente, Jean Racine (1639-1699), la cui stella nascente oscurerà i suoi ultimi anni di attività. Iniziato giovanissimo allo studio dei classici, Racine ne subì il fascino e l'influenza.

In merito al suo modo di intendere la tragedia, così si legge nella *Storia della follia nell'età classica* (Bur 1976) di Michel Foucault: «Nel

teatro di Racine ogni giornata è minacciata da una notte: notte di Troia e dei massacri, notte dei desideri di Nerone, notte romana di Tito, notte di Atalia. Sono queste grandi facce di notte, questi quartieri d'ombra che frequentano il giorno senza lasciarsi annientare, e non spariranno se non nella nuova notte della morte. E, a loro volta, queste notti fantastiche sono ossessionate da una luce che forma come il riflesso infernale del giorno: incendio di Troia, torce dei pretoriani, luce pallida del sogno. Nella tragedia classica francese giorno e notte sono disposti a specchio, si riflettono all'infinito e danno a questa semplice coppia un'improvvisa profondità che con un solo movimento avvolge tutta la vita e tutta la morte dell'uomo». Fra le sue tragedie si possono ricordare *Berenice*, *Ifigenia* e *Fedra*.

La tragedia in Italia dal Seicento ad Alfieri

Nel Seicento, l'Italia comincia a guardarsi attorno, in particolare verso la Spagna di Calderon de la Barca e Tirso de Molina. Tra gli autori tragici più interessanti del secolo, si possono ricordare il fiorentino Giacinto Andrea Cicognini (1606-1650), celebre soprattutto per i suoi libretti d'opera di matrice sia comica che tragica (tra i quali *L'Orontea* e *Il Giasone*), e l'astigiano Federico Della Valle (1560 -1628), considerato il campione della tragedia italiana prima della comparsa di Vittorio Alfieri,

famoso in particolare per le tragedie di argomento biblico (molto diffuse anche nel Settecento, sulla spinta dei Gesuiti), tra le quali *Ester* e *Iudit*. La sua opera si rifà alla tragedia greca e si dedica con grande attenzione alla psicologia dei personaggi, dando poco risalto all'azione.

Vanno poi ricordati, spingendosi verso il Settecento, autori come il veronese Scipione Maffei (1675-1755) e, ormai nel nuovo secolo, Vittorio Alfieri (1749-1803), che risentirà fortemente delle influenze di Corneille e di Racine.

Vittorio Alfieri

Di famiglia nobile, Alfieri nacque ad Asti nel 1749 e morì a Firenze nel 1803.

Appassionato viaggiatore, protagonista di scandalosi amori giovanili (con donne sposate) e di un amore travolgente (con Luisa di Stolberg-Gedern, contessa d'Albany, moglie di Carlo Edoardo Stuart, pretendente al trono d'Inghilterra), rivoluzionario deluso, Alfieri scrisse la sua prima tragedia - *Antonio e Cleopatra*, che poi ripudierà - tra il 1774 e il 1775. In tutto, nel corso della sua intensa vita, ne scriverà ventidue, oltre a molte altre opere fra commedie, poemi, odi, trattati, satire, rime; scrisse anche la propria autobiografia.

Fulcro delle sue tragedie è l'uomo che si leva contro la tirannide, tematica vissuta non tanto con una

precisa connotazione politica ma piuttosto filosofica, ideale, con uno spirito che lo accosta al Romanticismo ancora lontano da venire e che lo fece amare dai primi patrioti risorgimentali. Ma l'uomo dell'Alfieri, che aspira a un eroismo assoluto, si vede immancabilmente tarpare le ali dalla propria limitatezza umana, dalla propria coscienza e da forze che contrastano il suo desiderio titanico di affermazione suprema. Fra le tragedie di maggiore successo, *Saul*, *Merope*, *Maria Stuarda*, *Bruto primo* e *Bruto secondo* e *Sofonisba*, cui si possono aggiungere, tutte pubblicate postume, *Cleopatra* (anch'essa rinnegata), *Alceste prima* e *Alceste seconda*. Cinque le tragedie greche: *Polinice*, *Agamennone*, *Antigone*, *Oreste* e *Mirra*. Scrisse poi alcune tragedie, definite "della libertà": *La congiura de' Pazzi*, *Virginia* (riscritta più volte) e *Timoleone*. Un fenomeno particola-



PSICHÉ TRAGI-COMEDIE, ET BALLET.

Danſé devant ſa Majeſté au mois
de Janvier 1671.



A PARIS,
Par ROBERT BALLARD, ſculpteur
du Roy pour la Muſique, ſous S. Jean
de Beauvais, au Mont-Parnafſe.

M. DC. LXXI.
AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTÉ.

Il frontespizio della tragicommedia Psyché, composta da Molière e Philippe Quinault. A destra, Scipione Maffei



re fu la “tramelogedia” *Abele*, del 1786, commistione di tragedia e melodramma.

Il XIX secolo in Europa

Il tempo della tragedia sembra ormai al tramonto, destinato a lasciare spazio al dramma. Ma ha ancora qualcosa da dire, in particolare grazie a personalità di spicco come i tedeschi Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e la sua *Iphigenia auf Tauris* del 1786 e Friedrich Schiller (1759-1805) per *Die Braut von Messina* del 1803, l'italiano Ugo Foscolo (1778-1827) per opere come *Tieste* del 1797 e *Aiace* del 1811, e l'inglese Percy Bysshe Shelley (1792-1822) con *I Cenci* del 1818. Lo stesso Alessandro Manzoni tenterà una strada cristiana della tragedia.

Più tardi, controcorrente, ossia contro l'affermarsi del dramma borghese di matrice nordeuropea, si muoverà in Italia Gabriele D'Annunzio (1863-1938), che sosterrà la causa di un ritorno al teatro classico. Da ricordare le tra-

gedie in prosa *La città morta*, *La Gioconda* e *La gloria* e le tragedie in versi *Francesca da Rimini*, *La figlia di Jorio*, *La fiaccola sotto il moggio*, *La nave* e *Fedra*.

Il Novecento

Con il passare dei secoli, il fuoco della tragedia tende ad affievolirsi, complice soprattutto la nuova visione che l'uomo ha del mondo (di quello terreno e di quello ultraterreno) e di se stesso. Dal contrasto con la divinità e con il fato, che abbiamo visto essere il principale motivo scatenante della tragedia greca classica, si passa con il tempo a contrasti prevalentemente interiori, come appare evidente ad esempio nelle tragedie shakespeariane o in quelle di Alfieri in Italia.

Ma seppur affievolita la tragedia non muore, semmai si trasforma e diviene piuttosto un elemento all'interno del dramma. Pensiamo comunque a prove come quelle del viennese Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) da

Elektra del 1903 (dedicata a Eleonora Duse, che però non la recitò mai) a *Ödipus und die Sphinx* di tre anni successiva, o del parigino Andree Gide (1869-1951), premio Nobel per la letteratura nel '47, che in opere come *Saül* del 1904 e *Perséphone*, scritta trent'anni più tardi, esprime il suo ideale di libertà, onestà intellettuale e coerenza. O ancora si possono ricordare le incursioni nel tragico di un altro francese, l'eclettico Jean Cocteau (1889-1963), o del newyorkese Eugene O'Neill (1888-1953), celebre soprattutto per *Il lutto si addice a Elettra* del 1931, che riprende in chiave contemporanea la saga degli Atridi. E così pure le opere del francese Antonin Artaud (1896-1948), autore de *Il teatro e il suo doppio* e teorizzatore del *teatro della crudeltà*, che chiedeva di eliminare qualsiasi elemento di disturbo e appesantimento della rappresentazione, compreso il testo: quello che egli sosteneva - complice il suo amore per il teatro

In alto, da sinistra, Alfieri, Goethe, Schiller e Manzoni; in basso, Gide, Beckett. Eliot e O'Neill

orientale e la danza - era un *teatro integrale*, che lavorasse all'unisono su gesto, parola e suono. E quelle dell'americano Thomas Stearns Eliot (1888-1965; *Assassinio nella cattedrale*) o dell'esistenzialista parigino Jean-Paul Sartre (1905-1980; *Le mosche*, *A porte chiuse*, *Le mani sporche*). O ancora, da ricordare, le opere di Bertolt Brecht o quelle di Samuel Beckett, nelle quali il tragico assume nuove sfumature, sostenendo l'assoluta impossibilità, per l'uomo, di essere felice. La domanda, a questo punto, è inevitabile: esiste ancora la tragedia oggi? Esiste come genere a se stante? Gli dei sono caduti da un pezzo e l'uomo pensa di sapere tutto; lo spettatore stesso è cambiato, ormai assuefatto a un “tragico quotidiano” che anche solo qualche decina di anni fa avrebbe suscitato emozioni e turbamenti...

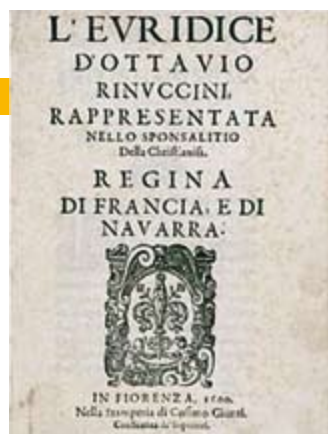
continua ►

Melodramma e Opera

Un discorso a parte merita il melodramma, per il quale la vena tragica del teatro classico fu linfa vitale e che, dal canto suo, portò avanti questo volto del teatro con particolare forza ed efficacia.

La commistione tra musica e rappresentazione drammatica, d'altra parte, si perde nel tempo. Ma per parlare di *opera* occorre attendere la fine del Cinquecento, come ricorda Donald Jay Grout nella sua *Breve storia dell'opera* (Ed. Rusconi - Milano, 1985): "La prima composizione nota oggi come *opera* fu rappresentata nel 1597. Ma il termine *opera* non fu usato nell'accezione attuale prima del 1634. La parola italiana *opera*, oggi internazionalmente adottata, significa letteralmente *lavoro* (come la parola latina *opus*), ed è la forma abbreviata della locuzione italiana *opera in musica*. (...) Le opere italiane più antiche erano chiamate *favola*, *tragedia* o *dramma*, generalmente con un'altra parola qualificativa: *favola in musica*, *favola pastorale*, *dramma per musica* o simili. La parola *opera* divenne di uso comune per la prima volta in Inghilterra, a partire dal 1656; in Francia e in Germania divenne di uso corrente solo nel Settecento, e in Italia è ancora oggi relativamente poco usata".

Indagando i collegamenti tra "opera in musica" e "teatro", Grout afferma: "Esiste una differenza sostanziale tra un buon libretto d'opera e una buona commedia? Ovviamente esiste; se non esistesse, qualunque tragedia di Shakespeare potrebbe essere messa in musica così com'è,



impresa questa che probabilmente non è mai stata tentata. C'è una differenza di enfasi. Una commedia si fonda sui personaggi e su una trama; può contenere episodi che potrebbero essere omessi senza danneggiare la sua unità o la sua continuità; ma se questo accade, a rigor di termini si può parlare di un difetto di struttura. Invece si può quasi dire che un libretto d'opera si fonda sugli episodi; o per lo meno consente, e a volte prescrive, la presenza di molti passaggi che contribuiscono poco o nulla alla caratterizzazione di un personaggio o allo sviluppo dell'azione, come danze, cori, pezzi d'insieme strumentali o vocali ed effetti scenici spettacolari. Persino gli *a solo* (arie) sono spesso, da un punto di vista drammatico, pure e semplici interruzioni liriche della trama; in un certo senso corrispondono ai soliloqui del teatro drammatico. Tutti questi fattori, che sarebbero fuori posto in una commedia, sono proprio la linfa vitale dell'opera".

Le differenze, prosegue Grout, naturalmente non si fermano qui e spaziano dal diverso modo di tratteggiare i personaggi (molto più abbozzati nell'opera, spesso più con la musica che con le parole) al tempo drammatico più lento, al differente linguaggio poetico utilizzato, che deve avere una sua

musicalità intrinseca e una semplicità carica di suggestione.

Un altro passaggio importante dello studio di Grout riguarda l'influenza che la letteratura dei vari secoli ebbe sull'opera. "Il teatro greco - scrive tra l'altro l'autore - resta per noi un argomento di capitale importanza, in quanto servì da modello a coloro che verso la fine del Cinquecento diedero vita al genere cosiddetto dell'opera, inteso nel senso moderno della parola; col loro 'stile monodico' essi tentavano appunto di risuscitare la presunta musica della tragedia. Sfortunatamente, però, non avevano la minima idea di come fosse questa musica. E d'altronde neppure noi, oggi, l'abbiamo. L'unico esemplare che ci sia pervenuto da un dramma greco è un brevissimo frammento melodico incompleto appartenente a un coro dell'*Oreste* di Euripide (408 a.C.) ed era comunque sconosciuto ai primi compositori fiorentini di opere".

Furono dunque gli studiosi della Camerata dei Bardi di Firenze a lavorare, sul finire del Cinquecento, per ridare forma alla tragedia classica greca, che si riteneva fosse cantata per intero. Da questa volontà nacque dunque quello che sarebbe divenuto un genere a se stante, il melodramma, la cui etimologia si ricollega al termine greco

mèlos (musica) e *dràgma* (dramma).

La nascita del melodramma, sia pure con qualche incertezza, è collocata tra il 1594 e il 1600, quando a Firenze fu allestita la *Dafne* di Jacopo Corsi e Ottavio Rinuccini, con musiche di Jacopo Peri; gli stessi autori proposero anche, nel 1600, una *Euridice*, composta per il matrimonio di Maria de' Medici. Alcuni storici della musica considerano però come primo melodramma proprio l'*Euridice* e non la *Dafne*.

Ma occorre aspettare alcuni anni, ossia fino al 1607, per incontrare Claudio Monteverdi e il suo *Orfeo*, considerato la base del melodramma: in esso l'idea della Camerata dei Bardi veniva abbandonata e musica e parole vennero messe sullo stesso piano; introdusse anche novità nella struttura dei testi.

All'inizio riservate alle sole corti, le opere presero letteralmente il volo con la nascita, a Venezia, dei primi teatri pubblici (a partire dal San Cassiano del 1637, il primo al mondo, che si inaugurò con l'*Andromeda* di Francesco Minelli di Tivoli), che aprirono al pubblico pagante il mondo del melodramma, che intanto si diffondeva con sempre maggiore successo in giro per l'Europa.

Tra i nomi di spicco dell'epoca, da ricordare senz'altro quello di Giovanni Battista



*Da sinistra, frontespizio
dell'Euridice, Metastasio,
Lulli e Verdi*

Lulli, fiorentino naturalizzato francese, che ideò la *tragédie-lyrique*, versione francese del melodramma italiano, molto attenta all'apparato scenografico e coreografico, così da rispondere in pieno al gusto della corte e soprattutto del Re Sole, appassionato di balletti. Riformatori del melodramma in senso europeo furono poi, nel '700, il tedesco Christoph Willibald Gluck e l'austriaco Wolfgang Amadeus Mozart: entrambi asciugarono il melodramma degli appesantimenti seicenteschi e puntarono a una maggiore coerenza fra musica e trama, così da rendere il tutto più accessibile a un pubblico anche popolare (si pensi a *Le nozze di Figaro*).

In Italia, invece, sulla struttura del melodramma ebbero grande influenza gli interventi di Alessandro Scarlatti (padre di Domenico) come compositore e di Pietro Metastasio come librettista. Furono loro i "codificatori" dell'Opera Seria dell'epoca, mentre a Napoli prendeva piede l'*Opera Buffa*, sviluppo - più libero sul versante metrico e musicale - degli intermezzi musicali comici con i quali il pubblico veniva abitualmente intrattenuto: un esempio significativo, *Il Barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini.

In quegli stessi anni, il *melodramma* prendeva il nome di *opera* e trovava molti dei

suoi massimi capolavori grazie all'ispirazione, oltre che di Rossini, di autori come Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini e Giuseppe Verdi. A proposito di influenze fra letteratura, teatro e opera, sul finire dell'Ottocento ecco un'altra tappa importante: lo sviluppo del movimento verista, che mantenne la base del melodramma ma lo staccò totalmente dal mito e dalla fantasia, calandolo nel quotidiano. Tra i massimi interpreti di questo filone si possono senz'altro ricordare Pietro Mascagni (*La cavalleria rusticana*) e Ruggero Leoncavallo (*Pagliacci*, il cui prologo rappresenta un vero manifesto del verismo operistico), oltre a Giacomo Puccini (da *Bohème* a *Madama Butterfly* al trittico composto da *Il tabarro*, su libretto di Giuseppe Adami, *Suor Agelica* e *Gianni Schicchi*, su libretto di Giovacchino Forzano).

La filosofia della tragedia

La teorizzazione della tragedia inizia, per quel che ci è dato sapere, da Aristotele. È lui, nella sua *Poetica*, a illustrare genesi, caratteristiche e peculiarità di questo genere che raggiunse il proprio apice nell'Atene del V secolo a.C..

È appunto Aristotele a indicare alcune caratteristiche tipiche della tragedia, elementi che la distinguono dalla commedia. In primo luogo, il fatto di non essere basata, come la commedia, sui *caratteri* ma principalmente sull'*azione*: "Tragedia è dunque imitazione di un'azione

seria e compiuta, avente una propria grandezza, distintamente per ciascun elemento delle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni".

Questa predominanza dell'azione sulla narrazione, quindi in definitiva sugli stessi personaggi, porta Aristotele a dare un consiglio ai tragediografi: quello di non ricorrere eccessivamente ai dialoghi, che illustrano l'azione anziché lasciare spazio al suo svolgimento.

A questi insegnamenti si rifarà, molti secoli più tardi, un autore e teorizzatore a prima vista diametralmente opposto rispetto ad Aristotele, il francese Antonin Artaud. Ma il suo nemico - il teatro borghese reo di aver fatto perdere al teatro il suo mordente primitivo - non poteva essere battuto se non proprio dando meno spazio ai dialoghi (letteratura) a vantaggio all'azione (teatro): "Come è possibile che a teatro - scriveva Artaud ne *Il teatro e il suo doppio*, manifestando anche il suo amore per il teatro orientale - almeno quale lo conosciamo in Europa, o meglio in Occidente, tutto ciò che è specificamente teatrale, ossia tutto ciò che non è discorso e parola, o - se si preferisce - tutto ciò che non è contenuto nel dialogo (e il dialogo stesso considerato in funzione delle sue possibilità di sonorizzazione sulla scena, e delle esigenze di tale sonorizzazione) debba rimanere in secondo piano? (...) Il dialogo - nella forma scritta e parlata - non ap-

partiene specificamente alla scena, appartiene al libro; come dimostra il fatto che i manuali di storia letteraria dedicano un certo spazio al teatro, considerandolo come un ramo accessorio della storia del linguaggio articolato. Sostengo che la scena è un luogo fisico e concreto che esige di essere riempito e di poter parlare il suo linguaggio concreto".

Pur senza permetterci di parlare di una vera e propria "comunione di pensiero" tra Aristotele e Artaud, è pur vero che queste affermazioni di Artaud avvicinano il suo concetto di teatro a quello che il greco aveva del tragico: entrambi si esprimono contro la tirannia della parola, a vantaggio di un teatro d'azione.

La catarsi

Ma torniamo ad Aristotele. Secondo la sua opinione, la tragedia non è tanto un'imitazione della natura (come lo sono l'arte o la poesia), ma una ricostruzione di fatti: non così come in effetti sono avvenuti (questo spetta alla storia), ma in maniera verosimile. Di fronte a tale ricostruzione lo spettatore si libera delle proprie emozioni: è la *catarsi*, una specie di rito liberatorio che permette all'uomo di sfogare i suoi desideri e istinti repressi (omicidio, incesto e quant'altro di peggio) senza commetterli, ma vedendoli commettere da altri. Un ruolo fondamentale in questo trasferimento emotivo tra scena e pubblico era rivestito dal coro, oltre la cui "linea" si chiudeva il reale e si apriva il virtuale.

continua ►



Apollo. Nella pagina successiva un fauno, seguace di Dioniso: i due volti dell'ispirazione

Tra i pensatori che analizzarono il senso del tragico si possono ricordare in particolare i tedeschi Arthur Schopenhauer (1788 -1861) e Friedrich Nietzsche (1844-1900).

L'idea di Schopenhauer

Secondo Schopenhauer la tragedia è la più alta forma poetica e ad essa dedica ampio spazio nell'opera *Il mondo come volontà e rappresentazione* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, pubblicato fra il 1818 e il 1819 e con un secondo volume nel 1844). Schopenhauer parte dal presupposto che la realtà non si presenti all'uomo per quello che realmente è, perché l'uomo può coglierne solo la dimensione *fenomenica* (la realtà empirica, concreta) ma non quella *noumenica* (delle cose nella loro essenza), che il filosofo chiama *volontà*: è la volontà (ossia l'istinto di sopravvivenza) a costituire nel profondo gli esseri viventi, ma di essa è consapevole solo l'uomo e per questo egli soffre.

Ecco allora che, secondo Schopenhauer, l'uomo è in balia di questa sofferenza, struggendosi nel costante desiderio di ciò che non ha.

Ma una tregua a questa sofferenza o un suo superamento definitivo è possibile: e ciò può avvenire grazie all'arte e in particolare attraverso la tragedia, che secondo Schopenhauer riesce - ancor

meglio di altre forme d'arte - a staccare l'uomo dalla prigionia dell'istinto e, di conseguenza, del dolore. "Come opera suprema del genio poetico - scrive il filosofo - la tragedia mostra il lato terribile della vita, i dolori e le angosce dell'umanità, il trionfo dei malvagi e la sconfitta degli innocenti": quella che la tragedia rappresenta è dunque la *volontà* che lotta contro se stessa, autodistruggendosi. Tanto più la tragedia è terribile, tanto più il dolore dell'uomo si rende manifesto, tanto più essa può sollecitare nell'uomo il superamento di quella stessa *volontà*, squarciando il "velo di Maya", come Schopenhauer chiama il *fenomeno* che copre l'essenza delle cose. Inoltre, sottolienando quanto la vita sia senza senso così come la viviamo, schiavizzati dalla *volontà*, la tragedia porta l'uomo a una rassegnazione salvifica: una sorta di autonoma, consapevole rinuncia alla ricerca della felicità, comunque irraggiungibile.

L'idea di Nietzsche

Ed eccoci a Nietzsche, che molto fu influenzato dal pensiero di Schopenhauer, del quale superò però l'idea di salvifica rassegnazione.

Ne *La nascita della tragedia* del 1872, questa forma espressiva è considerata l'espressione più alta di quello che Nietzsche definisce lo

"spirito dionisiaco", l'istinto irrazionale, che si contrappone allo "spirito apollineo", il pensiero razionale.

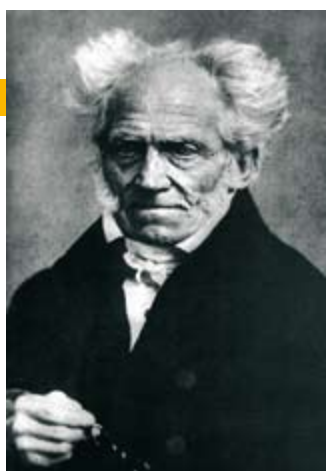
Nietzsche ce l'ha un po' con tutti: con Socrate, che considera solo la conoscenza razionale (intellettualismo etico) spazzando via l'istinto, che dà spazio e al pensiero che all'azione, che considera le passioni un retaggio dello spirito animalesco dell'uomo; con Platone, che guarda solo al metafisico senza degnare di attenzione la realtà fisica, concreta; con la filosofia in generale, con il cristianesimo che fiacca l'uomo riempiendolo di sensi di colpa (non ce l'ha però con Gesù Cristo, che considera un "santo anarchico, sia pure un po' idiota"), con la democrazia, con il nichilismo passivo di Schopenhauer, tutte cause della progressiva decadenza dell'uomo occidentale al quale contrapporrà il suo *Superuomo*, capace di superare i vincoli nei quali è stato imprigionato (un'idea, questa, che sarà fatta propria dal nazionalsocialismo, in buona parte fraintendendola e utilizzandola ai propri fini; complici anche gli interventi compiuti dalla sorella Elizabeth sul materiale pubblicato dopo la morte di Nietzsche, in particolare l'opera *La volontà di potenza*).

Tornando dunque alla distinzione tra *dionisiaco* e *apollineo*, Nietzsche sostiene che il primo è riscontrabile nel ditirambo del coro tragico greco (lo definisce "ditirambo dionisiaco") e che nel testo tragico si trova l'armonia fra *dionisiaco* e *apollineo*.

È con queste basi che Nietzsche analizza l'evoluzione della tragedia nel suo periodo di massimo splendore fino alla morte, avvenuta con l'avvento di Socrate, così da capirne punti di forza e ragioni di decadenza.

La grande tragedia è morta, dunque. Ma non tutto è perduto. Se all'origine della tragedia ci fu la musica, sostiene Nietzsche, così la musica può risollevare il mondo occidentale dalla sua rovina: ma una musica *dionisiaca*, da accompagnare alla tragedia, e in grado di risvegliare, con essa, la Germania e il mondo occidentale. "Amici miei - scriveva - voi che credete nella musica dionisiaca, sapete anche che cosa significhi per noi la tragedia. In essa noi abbiamo, rinato dalla musica, il mito tragico - e in questo potete sperare tutto e dimenticare ciò che è più doloroso». L'uomo deve insomma riscoprire la propria parte istintiva, deve ridare voce alla creatività, allo spirito dionisiaco che, armonizzato alla serenità apollinea, nella tragedia ha una delle sue massime espressioni. Non è casuale che in questa fase della sua ricerca filosofica Nietzsche abbia tra i suoi più convinti sostenitori un compositore come Richard Wagner.

In questa armonia fra dionisiaco (coro) e apollineo (visione degli eventi da parte dello spettatore come "sogno" del coro), fra parte istintiva e razionalità, sta per Nietzsche la chiave della vita: "Proprio in questo - scrive -, nel cogliere l'essenza della vita, la tragedia e l'arte in generale divengono la giustificazione estetica della vita. In



*Da sinistra, Schopenhauer,
Nietzsche con la sorella
Elizabeth e Camus*

altre parole l'esperienza che lo spettatore vive durante la tragedia rende la vita possibile e degna di essere vissuta. L'uomo attraverso la tragedia si riappropria delle sue passioni contrastanti e realizza che gioia e dolore sono entrambi necessari, sono entrambi presenti nella vita. Impara a godere tanto dell'uno quanto dell'altra. Egli apprende la natura tragica della vita".

Ecco dunque il distacco da Schopenhauer: l'uomo non deve più rassegnarsi a una vita infelice, non deve castrare i propri istinti; semmai, deve assecondare la sua natura, sia istintiva che razionale, come fecero i greci, e per farlo deve liberarsi dalla prigionia della razionalità, imposta da Socrate in poi.

Altre posizioni: Camus

Accanto a Nietzsche e Schopenhauer, che si soffermarono con particolare insistenza sul senso del tragico, altri pensatori analizzarono questo concetto e il suo collocarsi nella realtà a loro contemporanea. Tra questi, Albert Camus (1913-1960), in particolare nel saggio *Sull'avvenire della tragedia*. In esso sottolinea prima di tutto che i periodi di maggior splendore della tragedia furono quello della Grecia classica e l'età elisabettiana (in Inghilterra, Francia e Spagna) fra il '500 e il '600.

C'è dunque un elemento comune tra questi periodi? Per Camus sì, nel senso che l'una e l'altra mostrano il passaggio da "forme di un pensiero cosmico" a "forme animate dalla riflessione individuale e razionalista": un passaggio che per Camus si esplica, in particolare, nell'evoluzione da Eschilo a Euripide e da Shakespeare a Corneille, ossia - in ultima analisi - da un nuovo modo di vedere il mondo, non più mosso da forze superiori e incomprensibili ma comprensibili secondo ragione.

L'uomo è cresciuto, pensa Camus. Quindi non ha più le paure e i contrasti che davano una ragion d'essere alla tragedia. Nella tragedia, in un certo senso, le forze che si scontrano l'una contro l'altra si annullano tra loro senza che l'una prevalga sull'altra, a differenza di quanto accade nel dramma. Pensiamo a Edipo: è giusta e legittima la sua voglia di conoscere la verità, proprio come giusta e legittima è la giustizia divina che colpisce i suoi errori. È il conflitto senza soluzione il motore immobile della tragedia: e dal momento che il conflitto non era sanabile, tanto valeva accettare le cose come stavano, complesse e incom-

prendibili; questo la tragedia insegnava attraverso le sofferenze patite dall'eroe tragico. Il che non era un invito a lasciarsi andare a una vita passiva o addirittura a rinunciare ad essa: semmai, un rendersi conto che oltre certi limiti non si sarebbe potuti arrivare, quindi era meglio dare il massimo entro i confini del possibile, accantonando sogni e aspirazioni irrealizzabili.

Ed ecco Camus, che nel suo già citato *Il mito di Sisifo*, analizza il senso dell'azione del protagonista: il suo trascinare per l'eternità un masso sulla cima di una montagna dalla quale sa che rotolerà giù è un'esemplificazione paradossale di uno sforzo sovrumano che si sa che non porterà a nulla; ma secondo Camus proprio questa coscienza di un destino già scritto, per quanto assurdo, rende Sisifo più forte.

È dunque nella consapevolezza della propria natura

tragica che l'uomo arriva all'apice della sua dignità, della sua umanità intesa nel senso più profondo del termine? Difficile pensare che un uomo contemporaneo, che ha superato limiti sempre più alti, possa accettare una considerazione di questo genere...





Il drammaturgo e studioso di teatro riflette

Tragico e comico insieme

■ di Luigi Lunari

L'appunto

La tragedia. Che ne è, esiste ancora, dove la si trova? Risposte non difficili se partiamo *ab ovo*, accettando come prima cosa il fatto che il teatro non ha avuto una sola ed unica nascita, ma ne ha avute due: la prima, comica (dove l'etimologia la fa risalire al *canto del villaggio*, di carattere dunque popolare e blasfemo) la seconda, tragica (dove l'etimologia si aggrappa al *sacrificio del capro*, di carattere rituale e sacro).

In altra sede (Cfr. *La breve storia del teatro*, ed. Bompiani) ho definito come a mio avviso il grande episodio della tragedia greca altro non sia che l'epico racconto di che cosa è successo quando - tramontata la tribale società chiusa del passato - l'uomo si trovò costretto "ad arrangiarsi" occupando il posto che gli dèi morendo avevano lasciato vuoto.

Nulla a che fare, dunque, con la commedia, anche se presto le due forme si trovarono accorpate sotto la comune etichetta del *theastai*, ovvero del teatro, ovvero ancora di ciò che "si vede". Commedia e tragedia: due cose in cui si vede quel che succede, (anziché meramente sentirlo raccontare come nella vecchia epica di Omero).

Per lunghissimo tempo (diciamo pure fino al Settecen-

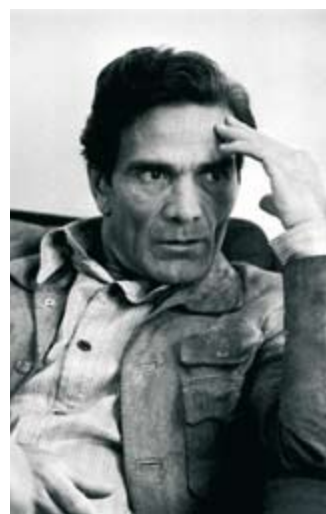
to) si svilupparono ciascuna lungo una propria strada, dove il "vedere" - cioè a dire l'aspetto visivo - era del tutto qualificante e dirimente. L'attore in scena indossa alti coturni e una maschera dai tratti paurosi? Ci troviamo di fronte a una tragedia. L'attore indossa bassi calzari, ha una maschera dai tratti caricaturali o il viso semplicemente dipinto (e in genere un uccello di smisurate proporzioni)? Senza dubbio è una commedia.

Al "vedere", naturalmente, si adegua il linguaggio, si adeguano i temi e le vicende mostrate (o viceversa, che è la stessa cosa!), fino a che - per farla breve - in un mondo ormai diviso tra ricchi e poveri, tra nobili e popolani, tra colti e ignoranti, tragedia e commedia divennero i due mondi dell'una classe e dell'altra. I ricchi a bearsi (e annoiarsi) con gli eroi e i semidei della tradizione classica, vestiti

come il frontone del Partenone, ed esprimendosi in poesia con lessico adeguato, i poveracci a divertirsi in tutta semplicità con i pagliacci e le maschere ispirate alla realtà quotidiana in un linguaggio di cose raccattate dalle strade e dai mercati.

Radi - ma non nulli - i tentativi di trasfusione di sangue dall'una forma all'altra: come quando il Cinquecento italiano tenta di acculturare i temi comici con l'uso del verso, nella commedia dell'Ariosto, e poi del Tasso, e del Maffei...

Ma per restare nello schema tracciato, la tragedia prosegue per la sua strada esclusiva di espressione della classe dominante, fino a che l'avvento della borghesia - che nulla aveva a che fare, o che comunque non voleva aver nulla a che fare né con le maschere del popolo né con gli eroi della nobiltà - nel rifare il mondo sui propri principi pretese anche un



sulle espressioni del tragico nei secoli, fino ad oggi

sul palco... come nella vita



Una celebre rappresentazione del teatro tragico e comico attraverso maschere antiche

teatro a propria immagine e somiglianza.

E qui, potremmo dire, finisce la tragedia - avendo esaurito il suo compito storico - sotto l'esigenza di quella "verosimiglianza" - profondamente borghese - di cui Goldoni fu artefice primo e massimo assertore.

La verosimiglianza si ispira alla vita e alla realtà; dove

gli elementi comici e drammatici si incontrano senza differenziazioni esteriori come per la vecchia commedia e la vecchia tragedia. Le quali naturalmente continueranno una loro vita un poco in vitro; talchè ancora nell'Ottocento *Adelchi* parla con il lessico dei vecchi semidei, e se a teatro vediamo un tizio entrare vestito con dei calzoni a quadrettoni, una giacchina violastra e un cravattone rosa, non abbiamo certo bisogno che apra bocca perchè sia chiaro che ci troviamo in una commedia del boulevard.

Tuttavia, di più: non vi è frase o gesto del nuovo te-

atro dal Goldoni in poi che astratti dal loro contesto si definiscano di per sé come elementi di commedia o di tragedia. Nel teatro di Giuseppe Verdi, il "povera donna" che Violetta dice di se stessa, o il "povera donna" con cui Mrs Quickly allude a una delle donne corteggiate da Falstaff sono cantate sulle identiche note, con gli stessi valori ritmici pur appartenendo la prima a una tragedia, la seconda a una commedia.

In questo quadro, il significato della tragedia e della tragicità in teatro acquista una verità più profonda e più vera, alla luce appunto della verosimiglianza. I "generi" tradizionali sopravvivono solo come garanzia al pubblico che con una commedia o una farsa "c'è da ridere"; ma sono noti i tormenti di Cechov che non trovando una definizione esatta per le proprie opere finì col definirle coi termini neutri di "atti" o di "scene". Dunque, nel teatro non c'è più tragedia di quanta ce ne sia nella vita d'ogni giorno, dove il tragico è un elemento misto a tutti gli altri; al più c'è il sapore prevalentemente drammatico della storia che l'autore racconta, per cui possiamo certo parlare di senso tragico (o sommariamente di tragedia) per il

Giardino dei ciliegi, per i *Sei personaggi*, per *Morte di un commesso viaggiatore*, per *Affabulazione* di Pasolini. Tuttavia con una distinzione: che se nella dissoluzione dei generi tradizionali tragedia e commedia hanno mirato alla verosimiglianza, è il teatro erede della tragedia che ha raggiunto i risultati più alti e coerenti, al riparo com'è dalle tentazioni del danaro e del successo, che tanto spesso trascinano in basso il genere comico.

Del resto, se con questo possiamo anche dire che la "tragedia" non esiste più, se non per qualche occasionale esperimento *border line*, dobbiamo riconoscere in questo una manifestazione di quella complicità delle realtà che porta a distinguere - fra le tradizionali bipartizioni di vita e morte, di maschio e femmina - tutta una serie di gradazioni intermedie, che quotidianamente ci vengono proposte. Così tra la tragedia integrale di Sofocle and Co. e la commedia integrale di Aristofane and Co. esiste l'infinita e indefinibile gradazione del teatro (e del cinema) moderni, dove tragico e comico si mescolano e convivono in tutti i possibili rapporti percentuali. Come, appunto, nella realtà della vita: sia di quella concreta che di quella della fantasia.



In queste foto, da sinistra (nella pagina precedente), Carlo Goldoni, che fece della verosimiglianza una regola; Pier Paolo Pasolini e, in questa pagina, Anton Cechov



COLLANA

DOCUMENTI

- 1 I LUOGHI DEL TEATRO**
- 2 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Prima parte**
- 3 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Seconda parte**
- 4 LA COMMEDIA DELL'ARTE**
- 5 LA NASCITA DELLA REGIA**
- 6 SHAKESPEARE e il teatro elisabettiano**
- 7 IL TEATRO DI NARRAZIONE**
- 8 MOLIÈRE, GOLDONI e il loro tempo**
- 9 LUIGI PIRANDELLO**
- 10 SAMUEL BECKETT**
- 11 IL TEATRO BORGHESE. Cechov e gli altri**
- 12 IL TEATRO AMERICANO. Fra dramma di famiglia e musical**
- 13 L'ARTE DI FAR RIDERE. Dal dramma satiresco a Zelig**
- 14 IL TEATRO ITALIANO**
- 15 IL SENSO DEL TRAGICO**

Testi di
Alessandra Agosti
Con un intervento di **Luigi Lunari**

Dicembre 2011

Il **pubblico**, questo sconosciuto... Ecco come è cambiato lo spettatore

Da elemento passivo ad attore tra gli attori, sempre più coinvolto nell'azione teatrale. Il superamento della quarta parete: tra gli esempi, Luigi Pirandello

Il contatto con se stessi, con il proprio mondo interiore. Quello con gli altri protagonisti sulla scena. E quello con il pubblico, con chi assiste alla rappresentazione. Sono questi, per il regista Peter Brook, i tre vertici del triangolo perfetto entro il quale devono muoversi gli attori di teatro. Per i primi due, concentrazione e tecnica aiutano. Per il terzo, la faccenda si complica.

Lo spettatore, secondo Brook, è un elemento essenziale dello spettacolo, parte attiva e anche creativa dell'atto teatrale, dal momento che è la sua immaginazione, mossa dall'attore, a creare in effetti la magia del teatro, a trasformare in "realtà" quella che realtà non è. Da questo punto di partenza, Brook porta avanti la sua teoria (dall'assenza di una scenografia in poi), condivisibile o meno, comunque intrigante e stimolante.

Ma chi è lo spettatore e come è cambiata la sua fruizione dell'evento teatrale?

Il grande salto di qualità è avvenuto nel Novecento, allorché il suo ruolo pure necessario (senza di lui non c'è spettacolo) si è trasformato da fondamentalmente passivo (la ben nota "catarsi", ad esempio, era una conseguenza individuale e collettiva dell'evento, ma non ne



faceva parte diretta) a più o meno attivo. Un cambio di prospettiva avvenuto soprattutto con la nascita e l'evoluzione della regia teatrale, tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo.

È in questa fase, infatti, che il teatro assume connotazioni sensibilmente diverse rispetto al passato, con il parallelo fiorire di una drammaturgia e di una concezione dello spettacolo innovative. Ecco allora che l'arco scenico - il grande "cancello" della quarta parete, quello che separa palco e platea - si apre via via di più, divenendo un confine progressivamente meno invalicabile, fino a vedere sempre più spesso attori e pubblico l'uno a fianco dell'altro, protagonisti insieme dello stesso evento. Tra i primi, eclatanti esempi

di questo abbattimento dei confini si può ricordare *l'Apocalypsis Cum Figuris* di Jerzy Grotowsky, che porta lo spettatore nel centro dell'azione. Né si possono dimenticare le molte opere di Pirandello nelle quali l'autore prevedeva espressamente azioni al di fuori del palcoscenico propriamente detto, magari nel foyer del teatro o in sala: una scelta voluta per concretizzare quella commistione di reale e irreale, di teatro nel teatro, che è alla base di tanta parte della sua drammaturgia.

Un caso particolare è poi naturalmente quello del cabaret, del teatro di varietà o di certi particolari musical (tra tutti il *Rocky Horror Picture Show*), nei quali la reazione del pubblico è elemento essenziale della rappresen-

tazione, una sorta di vento il cui soffiare può portare lo spettacolo in una direzione o in un'altra.

E l'applauso, il premio tanto atteso da qualsiasi attore? La sua comparsa come segno di approvazione si perde nella notte dei tempi, anche se nella sua origine c'è pure una nota dolorosa, visto che ad esempio nell'antica Mesopotamia gli applausi avevano lo scopo principale di coprire le grida delle vittime dei sacrifici. Comunque, ancora oggi l'applauso è gradito, in tutte le sue versioni: da quello scrosciante occidentale a quello ritmato dal sapore sovietico (ma che sta prendendo piede anche da noi), fino a quello condito di fischi di approvazione tipico degli States. Insomma, Paese che vai, applauso che trovi.

■ di **Filippo Bordignon**

“Il talento fa quello che vuole, il genio quello che può”. “Leggere è un modo di dimenticare”. “Non si fanno capolavori, si è capolavori”. “La gente come noi non si coniuga, si declina”.

La lista può solo avere inizio: a ogni sua apparizione, Carmelo Bene si è sincerato d'incendiare cataste di possibili *boutade*, colmando così una raccolta aforistica in perpetuo divenire da far invidia, almeno numericamente, alle profondità di François de La Rochefoucauld o alle malizie post-moderne di Warhol.

Trascorsi quasi dieci anni dalla sua morte (avvenuta il 16 marzo 2002) vale però la pena di una visita all'universo beniano, mettendo da parte i molti e troppi manierismi e le provocazioni più appariscenti forgiate per stupire il pubblico, che tanto contribuirono alla diffusione del personaggio a partire dal suo primo e migliore “Uno contro tutti” durante un Maurizio Costanzo Show del 1994. Per intenderci, più che intorno alle pur sintomatica conversazione con Giancarlo Dotto che alimenta la fiamma del mito nel libro *Vita di Carmelo Bene*, l'analisi qui proposta è basata sullo svisceramento dei testi teatrali originali, come pure sui lavori di scrittura e riscrittura altrui diffusi sfruttando radio e televisione.

Resta evidente il fatto che vi è, in tutta la carriera artistica del nostro (e dunque dal debutto col *Caligola* di Camus, diretto da Alberto Ruggero nel '59, fino a poco prima della morte) una testarda intenzione di tracciare

Carmelo Bene

Nel marzo 2012 il decennale della morte



Oltre il mito

Bandendo il dilettantismo del ‘bravo attore’
ha “storpiato” opere eterne come *Macbeth*
Tra i suoi lasciti più significativi, la ricerca sulla voce

con un solo tratto le figure di persona-personaggio-artista. Al suo fianco, nella battaglia dell'esistenza, più che i colleghi e le storiche compagne (su tutte, ricorderemo l'attrice musa Lydia Mancinelli), una schiera

di grandi nomi del passato (i Classici, li chiamava il nostro, sentendosene parte ancora in vita), appartenenti a tutte le categorie dell'arte. I più evidenti sono Francis Bacon e De Chirico in pittura, Bernini in scultura, Ros-

sini in musica, Nižinskij in danza, Beckett e Ionesco in teatro, Kafka e Joyce in prosa, Majakovskij e T. S. Eliot in poesia, l'ultimo Pasolini nel cinema. Un lettore accanito e selettivo dunque, scrupoloso nell'inseguire per la propria

erudizione un filo conduttore che ne legittimasse scelte stilistiche e di concetto.

Ma dato che, a volerne seguire i sottili deragliamenti filosofici, “non è dato fare arte con l’arte né teatro col teatro”, sembrano essere gli intrighi del Linguaggio a eccitare lo zenit creativo in Bene, il quale non si limita certo alle ampollose trasvalutazioni dei valori nietzschiane; egli pesca invece a piene mani nel pensiero dei più giovani profeti del nichilismo, su tutti Pierre Klossowski e Georges Bataille. Basta una visione consapevole di opere della maturità quali *S.A.D.E.* e *Lorenzaccio* per confermare la costituzione di un’utopia personale di dimensioni universali: scagliandosi contro il pubblico ‘di abbonati’ (la virgolettatura definisce il vocabolario preso a prestito da Bene) si intende tentare un ulteriore ‘smarginamento’ della pagina, con risultati spesso più fruttiferi rispetto alle esperienze d’avanguardia fiorite all’estero nello stesso periodo (dagli Anni ‘60 in poi).

Una delle principali contraddizioni emerse da questa esperienza è però che, nonostante proclami la necessità di un approccio anti-intellettuale, sia condannata a generare divagazioni sui “massimi sistemi” a ogni piè sospinto. Allora un approccio ironico sembrerebbe l’antidoto migliore per oltrepassare il gap: ma è proprio a partire da questa domanda priva di risposta, da quest’attimo di silenzio imbarazzato che Bene approfitta per scagliarsi con violenza inaudita, aggredendo lo spettatore e

denudandone ogni intenzione affinché la volontà ultima sia di abbandono, di estatico oblio. Un oblio orientalizzato, mai davvero orientale, colpevole di profumi esotici più che esoterici e in questo davvero identico alle oasi dipinte dallo Zarathustra di Nietzsche nei versi *Tra figlie del deserto*.

Il tentativo di scrollarsi di dosso ogni funzione sociale ha così scolpito un teatro del e per il corpo, parallelo in questo alle figure abbozzate dal cinema di Antonioni, altro maestro di incomunicabilità disinteressato al linguaggio narrativo; per entrambi il nocciolo resta il non-detto ma i risultati, ovviamente, sono distanti: Bene tenta lo stupro del luogo comune. Antonioni parte dal comune per evidenziare una mancanza di senso, legittimando dialoghi inconsistenti e artificiosità gestuali ai limiti della posa. In ambo i casi assistiamo a sfondamenti di ardua metabolizzazione, qualità irrinunciabile per l’Arte che non si fermi alla soglia del mestiere, all’artigianato, appunto. Bandendo il dilettantismo del ‘bravo attore’, Bene ha storpiato opere eterne come *Macbeth* o *Manfred* rivendicando a ghigno stretto non tanto un’estetica altra (il suo celebre anti-storicismo gli impediva di fondare scuole o seminare lasciti per quelli a venire), quanto l’appartenenza a una ‘razza’ altra, per la quale esistono una vanità bassa (quella del teatro di prosa che mostrando auspica di dimostrare) e una alta, appartenente all’artista criminale che depone etica ed estetica votandosi a una

Per chi voglia conoscerlo oggi youtube e qualche edizione

Tutto il Bene da avere: libri, audio libri, cd, dvd. A eludere la conoscenza dei più, per assurdo, è l’attività teatrale del nostro, tristemente nota solo alla minoranza che ha potuto testarla in prima persona. Il grosso degli estimatori, fino a oggi, deve perciò accontentarsi sotto questo profilo di stralci video editati su youtube (si spulcino, su tutte, alcune illuminanti riprese televisive del “Pinocchio”) e dell’infinita saggistica dedicata a questa o quella rappresentazione. Raggruppato nella sua interezza, comunque, il materiale in commercio è sufficiente per una complessa (se non completa) infarinatura a tutto tondo. Per un pasto proteico consiglieremo certamente “Carmelo Bene legge Dante”, storica interpretazione dalla Torre degli Asinelli di Bologna, concernente una ripresa video amatoriale che ne amplifica la straniante intensità emotiva. Per meglio gustare la voce del nostro nella sua più scarna irrinunciabilità invece, ecco l’edizione cd+libro della Bompiani “Dino Campana-Carmelo Bene-Canti Orfici” con letture dell’unica raccolta autorizzata dal folle poeta marradese. Sotto il profilo sound&vision è d’obbligo l’acquisto del prezioso cofanetto (doppio dvd + libro) edito da Raro Video “Nostra Signora dei Turchi”, contenente il primo e più ambizioso dei tentativi cinematografici di Bene, integrato da una folta schiera di contenuti extra tra i quali il cortometraggio d’esordio “Hermitage” e un’immane ‘videocosa’ di Enrico Ghezzi.



convalescenza autoimposta, di quelle che permettono di vedere il mondo con occhi

Bene Pinocchio

continua ►



diversi. Da qui le celebri distinzioni tra *atto* e *azione*, distinguendo cioè tra un abbandono estatico *significante* e misconoscendo i trabocchetti del *significato*. La corretta applicazione di queste forme di abbandono - seguendo il pensiero beniano (il quale, a sua volta, si colloca all'interno di una mente ragionante di matrice deleuziana) - conduce all'unica forma di evocazione artistica ancora autentica: quella cioè che, smarrendo l'intenzione, evita anche all'autore che si creda 'diverso' di finir catalogato in qualche insieme di appartenenza. In questa battaglia mai ammessa contro l'omologazione, Bene è uscito più volte vincitore, restituendo, ad esempio, al teatro, la potenza dell'immagine maiuscola, forte della sua presunta superiorità rispetto al 'morto orale'.

Rifiutando il ricatto di valori che avrebbero significato termini di paragoni, egli ha ricaricato il canto dell'emissione fonetica con la consapevolezza dei propri armonici; ecco giustificata l'attenzione rispetto alla campionatura dei suoni e la ri-conversione della voce mediante amplificazione a teatro. L'immagine acustica è diligentemente filtrata da una cappa 'monotonica' per frammentarsi subito dopo in una moltitudine di dettagli cromaticamente distinguibili e lontanissimi dalla retorica di certe grossolane intonazioni/impostazioni espressive.

La vena anarchica adoperata per palesare il proprio programma non si è limitata certo alla questione della *phoné* (il suono come veicolo e non come fine); riprendendo il discorso di Artaud

sull'importanza di una scrittura di scena, viene tentata la demolizione del teatro di regia, ma qui la questione rischia di farsi evanescente. Traducendo dalla folta mischia di dichiarazioni rilasciate a questo proposito, azzarderemo il senso del dissenso beniano per il teatro di regia sottolineando la capacità della sua riscrittura di temi Classici concentrandosi

su un miracoloso bilanciamento rispetto a ciò che sta nel mezzo di un testo; egli non attua distinzioni tra personaggi maggiori o minori (come aveva intuito Deleuze) ma è ammirevole operatore di quello che si colloca nel mezzo (ecco l'affermazione dell'atto sull'azione), intempestivo al punto da non interpretare il proprio Tempo. È un interfacciarsi guerriero con storie di poco conto (anche quando si trattano le arcinote vicende donateci dal bardo di Avon), bandendo i dialoghi e disarticolando monologhi il cui intento massimo è credersi bilingui in una stessa lingua, stranieri al proprio linguaggio quotidiano. Torna così la questione di un teatro utopico, anzi impossibile: come la mente di chi, citando Henry James: "Aveva finito col sapere tanto da non poter interpretare più nulla".

È a questo punto che il gesto dovrebbe emergere in tutta la sua vacua grandezza, sorta



di mistico playback da non credere frutto di comodità quanto, semmai, massima espressione dell'atto senza attore.

Se un neo va riconosciuto all'imponente meccanismo di cui sopra, è non aver riconosciuto apertamente lo sforzo compiuto in ambito musicale dai sommi teorizzatori del suono 'modificato' come chiave di apertura dei sensi: da Schaeffer a Stockhausen, da Pierre Henry a John Cage, tanti furono in quegli stessi decenni di sragionamento beniano, i teorizzatori di neotecniche di registrazione legate alla strumentazione fonica amplificata. Qui, ahinoi, il maestro campiotà preferisce glissare, snobbando persino Stravinskij e preferendogli con motivazioni mai definite certo romanticismo ottocentesco.

Ma sono dettagli da critica specializzata: quel che resta evidente, spulciandolo spettacoli di esaltata magnificenza come *Hommelette*

Scena da *Nostra signora dei turchi*

for *Hamlet*, è il disarmante susseguirsi di microsequenze contenenti decine di intonazioni appena accennate, il tutto emulsionato in un salivare copioso, prossimo al ringhio ma pure emesso con la dolorosa consapevolezza di un corpo frenato dallo spauracchio della parola. Come reagisce il nostro, a questa mordacchia? Come nel caso della suo poema, *‘l mal dè fiori*, col niente più assoluto ovvero, con l’invocazione prolissa alla nausea di un qualcosa che non significa, lì dove l’andiamo a cercare. Ciò che conta è l’altrove. “(...) La ch’è pensa impossibile/è attuale la vita/tra sovvenir nientata e s’avvenir”. Ecco, ancora, la contraddizione ch’è simile in Antonioni: dire il non detto, comunicare l’incomunicabilità burlandosi di ruoli, spazi, identità. Deponendo la memoria (da qui il nome della sua fondazione, *L’immemorale*, appunto), sicché al fruitore venga negato l’appoggio su una qualsiasi forma finita: tutto, pur di evitare la prigione del detto.

Gli increduli avranno modo di convincersi misurando il terribile Carmelo nella pro-

va di testi già scritti: si tratti di Marlowe, Musset o Sem Benelli l’aria che si respira è apocalittica. Difficile accettarne un solo istante: anche quando s’introducono elementi di ironia o leggerezza, la poetica in questione non produce altri effetti che una massiccia instabilità.

Contrario a strategie che predisponessero ad accadimenti o previsioni, egli si fece carico di un pensiero neppure anacronistico ma semplicemente rovinoso: generando macerie dalle proprie decostruzioni, Bene aggirò la questione della fede nei sistemi, lasciando risuonare l’eco delle sue inesauribili digressioni, affinché da questo tutto apparentemente senza capo né coda ognuno estraesse il *calembour* adatto per la dichiarazione di guerra alla propria volontà. Questo, senza mai svendere un’oncia dell’integrità che gli impedì di ritrattare una sola delle proprie contraddizioni, neppure davanti a quelli che lo avrebbero voluto paladino di un teatro che fosse spazatura di se stesso.

Cosa ci separa, ancora oggi, dalla beatificazione del suo status di Classico? La capaci-

«Nostra signora dei turchi» Un tuffo nel niente dell’oblio

Nostra signora dei turchi: *Leviatano d’ingestibile grandezza l’opera è stata, nel lontano 1966, romanzo indefinibile, lavoro teatrale e, da ultima, trasposizione cinematografica nel ’68 (per poi risorgere trionfante a teatro nel ’73).*

Pur nelle dovute trasformazioni, stravolgimenti e limature perpetrate al passaggio da un medium all’altro, essa mantiene alto il vessillo di un modus che mischia magia all’illusione, dando vita a una creatura indefinibile per trama e ambientazione storica. Volendo azzardare, il protagonista è vittima di una serie di avvenimenti che vanno dal tedio domestico all’esaltazione mistica, con tanto di apparizioni sacre e conseguenti deragliamenti sensoriali (“...il morto era lui che da morto era guarito”, si evince, nell’ottavo capitolo) senza che si dipani una benché minima soluzione di continuità.

Spettacolo atonale su cui si appoggiano le monofonie apparenti della voce di Bene, Nostra signora si rivela, a un’analisi scrupolosa, trampolino ideale per il tuffo creativo più spettacolare (quello cioè col maggior numero di parole e dettagli immaginabili) nel niente dell’oblio (non-luogo in cui il nostro collocava i Classici delle arti).

Al di là dal ricordo, l’azione si svolge in un presente continuo, unico stratagemma possibile per restar fedeli al disinteresse storico da sempre sbandierato in casa Bene e per non rischiare un futuro a venire capace solo di invecchiare di lì a una stagione o due.

tà di una comprensione primaria, in grado di attivarsi all’insorgere dell’inoperosità del nostro fuorviante giudizio critico, incline a distinguere la sperimentazione nelle categorie Riuscita e Fallimentare.

Sprovvisto persino delle stimmate dell’anarchia totale, Bene si è esposto allo tsunami di un nichilismo attivo, macinando innovazioni, provocazioni (la retorica dietro al concetto della ‘macchina attoriale’) e distinguendosi come uno dei pochi personaggi destinati, in un futuro talmente prossimo che non riusciamo a intuire, a una rivalutazione che certo non potrà passare per le strette maglie del pensiero logico occidentale.

Termineremo con una considerazione tra le più acute prodotte dal grande Ennio Flaiano il quale, riflettendo con la consueta arguzia sul significato del fare arte in Italia ebbe modo di evidenziare, trattando l’allestimento del 1964 per la *Salomè* di Bene: “Tutti sono anticonformisti nel modo giusto, approvato, ma guai a essere anticonformisti senza essere conformisti”.

Defraudato della rassicurazione di un linguaggio consolatorio, lo spettatore ha saggiato, grazie al lavoro di Carmelo Bene, la coscienza di un vuoto che, non potendo contare su una propria evidente fisicità, i più si ostinano a credere impossibile.

Novant'anni fa, la prima volta dell'**Enrico IV** di Pirandello

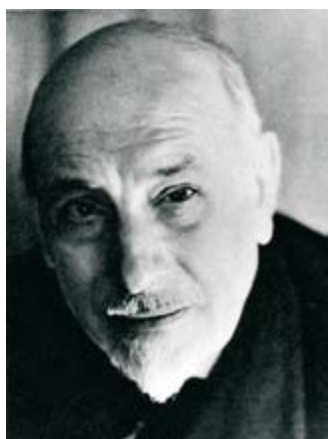
Nel febbraio 1922 il Teatro Manzoni di Milano ospitava il debutto del dramma dell'autore siciliano, che per quel personaggio aveva scelto Ruggero Ruggeri

La sera del 24 febbraio 1922 al Teatro Manzoni di Milano c'era un debutto importante: Luigi Pirandello presentava la sua nuova opera, *l'Enrico IV*, una commedia in tre atti che aveva scritto l'anno precedente, appositamente per Ruggero Ruggero, uno degli attori più in voga della scena italiana dell'epoca. Sono trascorsi ormai novant'anni da allora: ma ancora oggi quel testo, considerato tra i massimi capolavori dell'autore siciliano e tra i più rappresentativi di quel "teatro nel teatro" che di Pirandello fu un tratto distintivo, è amato dal pubblico e proposto da tante compagnie, sempre fonte di nuovi stimoli, di nuove chiavi di lettura, di possibili sfumature interpretative.

Ruggero Ruggeri faceva parte, allora, del Teatro d'Arte fondato a Roma dallo stesso Pirandello, croce e delizia del drammaturgo.

E proprio Pirandello aveva voluto presentare quell'opera al suo attore, in una lettera inviata a Ruggeri il 21 settembre 1921. Eccone il testo integrale: "Caro

Amico, mi affretto a rispondere alla Sua lettera del 19, di cui La ringrazio con tutto il cuore. Le dissi a Roma l'ultima volta che pensavo a qualche cosa per



Luigi Pirandello



Ruggero Ruggeri

Lei. Ho seguito a pensarci e ho maturato alla fine la commedia, che mi pare tra le mie più originali: Enrico IV, tragedia in tre atti di Luigi

«Senza falsa modestia, l'argomento mi pare degno di Lei e della potenza della Sua arte»

Pirandello. Le accennerò in breve di che si tratta:

Antefatto: - Circa venti anni addietro alcuni giovani signori e signore dell'aristo-

crazia pensarono di fare per loro diletto, in tempo di carnevale, una «cavalcata in costume» in una villa patrizia: ciascuno di quei signori s'era scelto un personaggio storico, re o principe, da figurare, con la sua dama accanto, regina o principessa, sul cavallo bardato secondo i costumi dell'epoca.

Uno di questi signori s'era scelto il personaggio di Enrico IV; e per rappresentarlo il meglio possibile s'era dato la pena e il tormento d'uno studio intensissimo, minuzioso e preciso, che lo aveva quasi per circa un mese ossessionato.

Sciaguratamente, il giorno della cavalcata, mentre sfilava con la sua dama accanto nel magnifico corteo, per un improvviso adombramento del cavallo, cadde, batté la testa e quando si riebbe dalla forte commozione cerebrale restò fissato nel personaggio di Enrico IV.

Non ci fu verso di rimuoverlo più da quella fissazione, di fargli lasciare quel costume

in cui s'era mascherato: la maschera, con tanta ossessione studiata fino allo scrupolo dei minimi particolari, diventò in lui la

persona del grande e tragico Imperatore.

Sono passati vent'anni.

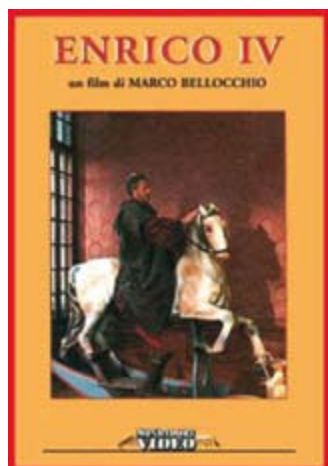
Ora egli vive - Enrico IV - in una sua villa solitaria: tranquillo pazzo. Ha quasi cinquant'anni.

Ma il tempo, per lui (per la sua maschera, che è la sua stessa persona) non è più passato ai suoi occhi e nel suo sentimento: s'è fissato con lui, il tempo. Egli, già vecchio, è sempre il giovine Enrico IV della cavalcata.

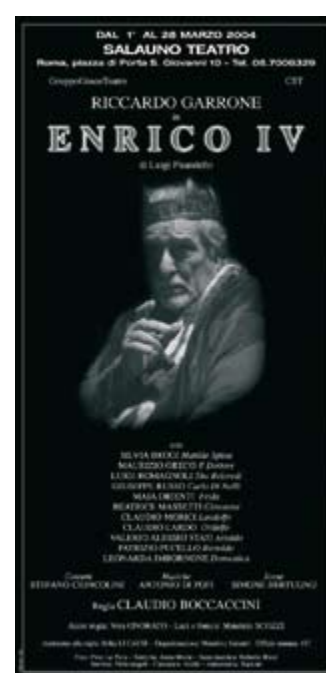
Un bel giorno si presenta nella villa a un nipote di lui, il quale seconda la tranquilla pazzia dello zio, a cui è affezionatissimo, un medico alienista.

C'è forse un mezzo per guarire quel demente: ridargli con un trucco violento la sensazione della distanza del tempo.

La tragedia comincia adesso, e credo che sia d'una veramente insolita profondità filosofica ma viva tutta in una drammaticità piena di non meno insoliti effetti. Non gliel'accenno per non guastare le impressioni della prima lettura. Data la situazione, avvengono cose veramente imprevedibili, se Ella pensa che colui che tutti credono pazzo, in realtà da anni non è più pazzo ma simula filosoficamente la pazzia per ridersi entro di sé degli altri che lo credono



Locandine per cinema e teatro



pazzo e perché si piace in quella carnevalesca rappresentazione che dà a sé e agli altri della sua «imperialità» in quella villa addobbata imperialmente come una degna sede di Enrico IV; e se Ella pensa che poi, quando a insaputa di lui, è messo in opera il trucco del medico alienista, egli, finto pazzo, tra spaventosi brividi, crede per un momento d'esser pazzo davvero e sta per scoprire la sua finzione, quando in un momento, riesce a riprendersi e si vendica in un modo che - sì, via questo davvero, per lasciarLe qualche sorpresa, non glielo dirò.

Senza falsa modestia, l'argomento mi pare degno di Lei e della potenza della Sua arte. Spero che riuscirò a renderlo, perché l'attività della mia fantasia è ora più che mai viva e piena e forte. Ma prima di mettermi al lavoro, vorrei che Ella me ne dicesse qualche cosa, se lo approva e Le piace. Ha visto i Sei personaggi in cerca d'autore? - Sapessi che vivo dolore è stato per me non aver potuto dare a Lei, in giro con lo Sly, questa commedia; non perché in fondo sia scontento

dell'interpretazione della compagnia Niccodemi, ma perché m'ero figurato Lei e non Giletto Almirante nella personificazione della parte del «Padre». Pazienza!

Mi saluti tanto tanto, La prego, il nostro caro Virgilio (*Talli, ndr*) che è stato tanto buono d'inviarmi un telegramma di fraterna solidarietà in occasione della tragica morte del mio povero Nino Martoglio. Spero, mio caro Amico, che la Sua amicizia e quella di Virgilio varranno a togliere una certa freddezza che la signora Alda Borelli ha veramente più d'un motivo d'aver verso di me. Gliene dirò qualche cosa la prossima volta.

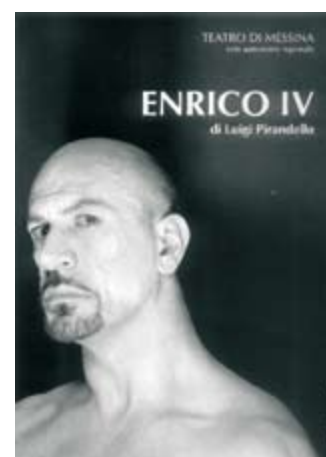
Adesso la lettera è troppo lunga, e Le stringo forte, fraternamente, la mano.

Roma, 21 settembre 1921

Suo aff.mo

Luigi Pirandello".

L'autore ha insomma confezionato il suo personaggio su misura per l'interpretazione di Ruggeri al quale esprime tra l'altro - come abbiamo letto - il suo dispiacere per un'interpretazione mancata: quella del padre nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, affidati per necessità orga-



nizzazioni alla compagnia Niccodemi.

È dunque con particolare ansia che Pirandello scrive a Ruggeri, nella speranza che l'attore non sia già occupato per la data di debutto della nuova opera, nella quale crede molto e per la quale - si capisce chiaramente - vuole solo il meglio sulla piazza. Ruggeri non lo deluderà. Vestirà molte volte i panni del difficile e complesso personaggio creato apposi-

tamente per lui. E sarà solo l'inizio di una lunga, lunghissima storia di successi per quell'*Enrico IV* portato da vari registi non solo sul palcoscenico ma anche su diversi set cinematografici.

Giochi sotto l'albero



Puntuale come sempre, ecco il passatempo teatrale natalizio, con tante domande, qualcuna facile facile, qualche altra sulla quale perdere un po' di tempo, tra una fetta di panettone e un brindisi con la famiglia e gli amici

Carlo Goldoni ...chi era costui?

Cominciamo con qualche domanda sul "nume tutelare" del teatro veneto, autore più amato dal Settecento a oggi. La soluzione corretta darà il nome di un personaggio della commedia dell'arte e non solo.

1) Qual è il mestiere di donna Catta, tra le protagoniste de *I pettegolezzi delle donne*? S. la ricamatrice - L. la lavandaia - C. la merciaia.

2) Dove è ambientata la commedia *La locandiera*? A. a Venezia - M. a Napoli - E. a Firenze.

3) Sempre nella *Locandiera*, come si chiamano le due comiche che arrivano alla locanda? G. Francesca e Nina - L. Ortensia e Dejanira - F. Lucietta e Marina.

4) Qual è il nome del quarto *rustego* mancante accanto a Lunardo, Maurizio e Simon? I. Canciano - A. Menego - N. Filippo.

5) Ne *La casa nova*, come si chiama la moglie di Anzoletto? O. Cecilia - A. Rosina - E. Checca.

Pirandelliamo?

Qualche domanda su un grande del teatro italiano. Forse non tutti sanno che...

1) In che anno Luigi Pirandello fu insignito del Premio Nobel per la letteratura? A. nel 1929 - B. nel 1934 - C. nel 1936.

2) Con quale Paese europeo Pirandello ebbe stretti legami? A. Inghilterra - B. Francia - C. Germania

3) Pirandello nacque in una provincia siciliana. Quale? A. Agrigento - B. Enna - C. Palermo.

4) Come si chiamava la località nella quale precisamente nacque? A. Fato - B. Caos - C. Kronos.

5) Come si chiamava la moglie di Pirandello? A. Giovanna Letizia Pasquino - B. Maria Antonietta Portulano - C. Franca Maria Pedone.

6) Di quale attrice fu a lungo e perdutoamente innamorato? A. Marta Abba - B. Eleonora Duse - C. Emma Gramatica.

7) Dove andò in scena la prima di *Sei personaggi in cerca d'autore*? A. Al Teatro Massimo di Palermo - B. Al San Carlo di Napoli - C. Al Valle di Roma.

Quel Molière...

Credete di sapere tutto, ma proprio tutto, sul grande commediografo francese? vediamo se è vero...

1) Qual è la prima opera conosciuta di Molière, datata 1645? A. *Le preziose ridicole* - B. *Il medico volante* - C. *La gelosia dell'impiastriccato*.

2) Ne *La scuola delle mogli*, come si chiama la fanciulla allevata da Arnolfo? A. Agnese - B. Giorgina - C. Irene.

3) Come si chiama l'uomo che Tartuffo, nell'omonima commedia, cerca di ingannare? A. Argante - B. Cleonte - C. Orgone.

4) Nel *Don Giovanni*, come si chiama lo scudiero di Elvira, sposa del protagonista? A. Feldmann - B. Marques - C. Gusman

5) Il titolo della commedia *George Dandin*, del 1668, si completa con *ovvero...* A. il marito cornuto - B. il marito confuso - C. il marito perduto.

6) Nella commedia *Il malato immaginario*, rappresentata anch'essa per la prima volta nel 1668, il protagonista ipocondriaco si chiama: A. Argante - B. Arpagone - C. Cleante

Di tutto un po'

Tre domande tre.

1) Ibsen era: A. finlandese - B. norvegese - C. danese.

2) Cechov di professione era: A. medico - B. politico - C. docente universitario.

3) *Santa Giovanni dei macelli* è un testo di: A. Brecht - B. Marlowe - C. Beckett.



Le risposte
Goldoni
La soluzione è Lelio
Pirandello
1. B - 2. C - 3. A - 4. B - 5. B - 6. A - 7. C
Molière
1. B - 2. A - 3. C - 4. C - 5. B - 6. A
Di tutto un po'
1. B - 2. A - 3. A

i «numeri» della Fita regionale



- ▶ 1 Comitato regionale
- ▶ 6 Comitati Provinciali
- ▶ 252 Compagnie e 4.057 soci
- ▶ Organizza il Festival Nazionale Maschera d'Oro
- ▶ Partecipa all'organizzazione del Premio Faber Teatro
- ▶ Promuove direttamente o tramite le compagnie associate un centinaio di manifestazioni annue
- ▶ Le compagnie associate effettuano circa 3.500 spettacoli annui, molti rivolti al mondo della scuola, alla solidarietà e in luoghi dove solitamente è esclusa l'attività professionistica
- ▶ Coinvolge più di 1 milione di spettatori
- ▶ Organizza il premio letterario "La Scuola e il Teatro"
- ▶ Organizza il "Laboratorio di Cultura e Pratica Teatrale"
- ▶ Organizza stages, seminari, incontri, corsi di formazione
- ▶ Pubblica una rivista trimestrale e un volume annuale con il repertorio delle compagnie
- ▶ Svolge un servizio di editoria specifica teatrale e gestisce una biblioteca di testi e una videoteca
- ▶ Gestisce il sito internet www.fitaveneto.org

COMITATO REGIONALE VENETO

Stradella delle Barche, 7
36100 Vicenza
Tel. e Fax 0444 324907
fitaveneto@fitaveneto.org
www.fitaveneto.org

Comitato di Padova

Via Luisari, 10- Loc. Ponte di Brenta
35129 Padova
Tel. e Fax 049 8933109
fitapadova@libero.it

Comitato di Treviso

Via Garbizza, 9
31100 Treviso
Tel. e Fax 0422 542317
info@fitatreviso.org

Comitato di Verona

c/o sig. Donato De Silvestri
Istituto Comprensivo di Bosco Chiesanuova
Piazza Alpini 5
37021 Bosco Chiesanuova (Vr)
Tel. 045 6780521 - Cell. 328 9757934
dirigente@istitutobosco.it

Comitato di Rovigo

Viale Marconi, 5
45100 Rovigo
Tel. e Fax 0425 410207
fitateatrorovigo@libero.it

Comitato di Venezia

Cannaregio, 483/B
30121 Venezia
Tel. 041 0993768 - Cell. 340 5570051
fitavenezia@libero.it

Comitato di Vicenza

Stradella delle Barche, 7/a
36100 Vicenza
Tel. e Fax 0444 323837
fitavicenza@libero.it

