

fitainforma

ANNO XXV - N. 2
giugno 2011



Periodico ad uso del Comitato Regionale Veneto della Federazione Italiana Teatro Amatori ● Pubblicazione bimestrale
Registrazione Tribunale di Vicenza n. 570 del 13 novembre 1987
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



CONGRESSO

**Si prepara l'incontro
annuale di Fita Veneto**

PRATICA

**Il reading:
consigli tecnici
per allestirlo**

TEATRO

D'OGGI

**La violenza
sale sul
palcoscenico**

L'arte di far ridere

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

giugno 2011

tra gli argomenti di questo numero:

SOMMARI

1 Editoriale

Alcune riflessioni del presidente di Fita Veneto Aldo Zordan.

2 SI PREPARA IL CONGRESSO REGIONALE

Attesa per l'evento che parlerà del "senso" del teatro nell'era multimediale, con l'intervento di relatori illustri tra i quali ormai certo l'attore Glauco Mauri.

3 Il Premio Faber all'Arsenale delle Apparizioni

La magica serata al Teatro Olimpico di Vicenza per la compagnia di Asti, vincitrice della Maschera d'Oro con una rilettura dell'Ubu Re di Jarry.

4 Il Reading - Prima parte

In questo numero gli aspetti tecnici legati a una forma di intrattenimento sempre più in voga anche tra le nostre compagnie.

I-XVI INSERTO - L'arte di far ridere

Nuovo appuntamento monografico con la collana "Educare al Teatro". In questo numero parliamo di una delle prove più difficili per un attore: far ridere. Un viaggio nel mondo della risata attraverso i secoli e gli strumenti a disposizione di attori e registi, dal palcoscenico alla Tv, dal cinema alla radio.

28 Contemporaneo: Teatro e violenza

In copertina: Buster Keaton. Tra i più apprezzati attori comici della sua epoca, Keaton ebbe rapporti anche con il mondo del teatro e soprattutto con Samuel Beckett, che lo scelse per la sua unica prova cinematografica, "Film".



giunta
regionale

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

Segreteria
Cristina Cavriani
Giuliano Dai Zotti
Roberta Fanchin
Maria Pia Lenzi

fitainforma

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

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

Responsabile editoriale
ALDO ZORDAN

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

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 Fita siamo noi. Pensiamoci prima di “non andare” a un incontro

L'editoriale

Cari Amici,

eccoci all'estate, tra i periodi di maggiore attività per le nostre compagnie. Credo sia soprattutto in questi momenti, quando vediamo le piazze, i cortili, i giardini riempirsi di gente, che ci rendiamo conto più che mai di quello che è il nostro ruolo nei confronti di quest'arte che tanto amiamo e, di conseguenza, della responsabilità che ci assumiamo ogni volta che saliamo su un palcoscenico. Da sempre il teatro (cosiddetto) amatoriale è stato infatti un veicolo privilegiato per la diffusione della conoscenza e dell'amore per il teatro, per questa straordinaria voce di cultura e di emozioni, che ha saputo nei secoli muovere le masse e raccontare la storia dei popoli, ma anche toccare le corde più delicate e profonde di ogni singola anima, commuovere e divertire, far riflettere e insegnare a sognare.

Tutto questo è teatro, e la nostra responsabilità, come suoi testimoni e paladini, è quella di rispettarlo e di renderlo ogni giorno migliore. È per questo motivo che tutto il nostro impegno, quando portiamo sulla scena uno spettacolo, deve essere rivolto alla qualità: un lavoro fatto bene, scelto e allestito con cura e intelligenza, recitato con serietà e cercando di dare sempre il meglio di sé, è un dono che facciamo a noi stessi e al pubblico, nei confronti del quale dobbiamo sentirci “in dovere” di proporre lavori all'altezza, di buon livello.

Allo stesso modo, sono convinto, con impegno e senso di responsabilità dobbiamo imparare a vivere il nostro essere iscritti a Fita Veneto. La Fita siamo noi, non mi stancherò mai di ripeterlo. Siamo noi il suo cervello, il suo cuore, la sua anima, le sue braccia e le sue gambe; e se non lo siamo, se non partecipiamo attivamente alla sua vita, la trasformiamo in quello che non ha senso che sia: una scatola vuota, un indirizzo nel quale portare “le carte” o un numero di telefono al quale chiedere informazioni.

Quante volte ci siamo detti: “C'è una riunione alla Fita? Beh, qualcuno ci andrà”; oppure: “È inutile che vada, tanto alla fine non si fa niente”. È questo il punto: se non c'è partecipazione, se non ci sono idee, se non ci si confronta, tutto si ferma, non si fa un passo avanti. È inevitabile. Ma se la prossima volta che arriverà la convocazione ci diremo: “Questa volta ci vado, partecipo”, magari ci renderemo conto che è così che si costruisce qualcosa. Non è un percorso facile, né immediato, questo è sicuro. Occorre vincere la pigrizia, la reticenza a impegnarsi in prima persona... ma cominciamo a farlo e insistiamo, coinvolgiamo, diciamo la nostra, portiamo le nostre idee. Le segreterie provinciali, al di là delle riunioni periodiche, sono a nostra disposizione per questo: per essere prima di tutto un luogo di idee, di proposte, di confronto. In un mondo in cui il più delle volte abbiamo la sensazione di subire le decisioni degli altri, cominciamo a far sentire la nostra voce, cominciamo a portare le nostre idee e a confrontarle con quelle degli altri. Un'occasione speciale per farlo arriverà tra pochi mesi, subito dopo l'estate: domenica 9 ottobre ci sarà il congresso regionale a Treviso, al Teatro Eden, e per l'occasione dovremmo anche avere con noi alcuni ospiti illustri. Approfittiamone.

Vi segnalo inoltre che entro la fine dell'anno saranno organizzati corsi di formazione in materia di trucco, uso della voce e approccio alla regia. I corsi avranno luogo nelle singole province secondo un calendario che sarà definito a breve: vi prego quindi di segnalare quanto prima alle segreterie provinciali il vostro interesse per una o più delle materie proposte, così da consentire la formazione di una “mappa” degli appuntamenti sulla base delle richieste. I corsi nelle singole province saranno comunque aperti a tutti gli iscritti a Fita Veneto: un associato potrà cioè iscriversi a un corso di suo interesse in qualsiasi provincia esso venga organizzato.

Venendo a questo nuovo numero di Fitainforma, tra le varie notizie e gli approfondimenti vi segnalo il testo del nuovo regolamento per la richiesta di contributi: un documento importante, da tenere e seguire con attenzione per conoscere metodi e principi per l'assegnazione dei fondi. E adesso, buona estate.

scriveteci a fitaveneto@fitaveneto.org

Pensiamo sia utile fare il punto su due tra i più utilizzati sistemi di diffusione delle informazioni attualmente impiegati dalla nostra Federazione regionale, chiarendo le caratteristiche di entrambi e le conseguenti finalità e modalità di "utilizzo" più pratiche ed efficaci da parte degli iscritti.

Ci riferiamo naturalmente alla rivista *fitainforma*, che state sfogliando in questo momento, e al sito internet attivo all'indirizzo www.fitaveneto.org.

La differenza più evidente è ovviamente la periodicità, con ciò che ne consegue in termini di linee editoriali. La rivista esce in quattro numeri all'anno, essendo in distribuzione rispettivamente attorno ad aprile, tra giugno e luglio, tra settembre e ottobre e a dicembre, prima della fine dell'anno: la sua finalità è dunque l'approfondimento, realizzato attraverso servizi di carattere generale e interviste. Il sito è invece uno strumento di consultazione e informazione quotidiano, in grado di stare costantemente "sulla notizia" e proprio questo, anche da parte delle compagnie, deve essere sempre più il suo utilizzo.

L'intenzione è dunque quella di riservare alla rivista gli argomenti "a lunga" o "senza scadenza" mentre il sito dovrebbe occuparsi di quelli "a breve scadenza", in particolare segnalazione di concorsi, assegnazione di premi, partecipazione a festival o rassegne di particolare spessore e simili.

L'invito è quindi quello di inviare come sempre le vostre segnalazioni alla Segreteria di Fita Veneto (via e-mail o via fax), che provvederà a "girarle" o al sito, o alla rivista o a entrambe, a seconda dei casi, per assicurare la migliore diffusione e l'eventuale necessaria tempestività alle notizie.

Si prepara per ottobre il **congresso** **regionale** 2011

Invitati Glauco Mauri e Alessandro Gassman
Tema: il senso del teatro nell'era multimediale

È fissato per domenica 9 ottobre l'annuale congresso regionale di Fita Veneto. L'appuntamento si terrà quest'anno a Treviso, al Teatro Eden di via Monterumici e sarà realizzato in collaborazione con Teatri S.p.A.

Particolarmente stimolante l'argomento scelto come traccia: "Il teatro nell'era multimediale: ha ancora un senso?". Su di esso, oltre agli iscritti, rifletteranno alcuni relatori: la macchina organizzativa si sta ancora muovendo per definire il programma della giornata, ma sembra certa la presenza di Glauco Mauri - attore e regista di grande carisma ed esperienza, tra gli interpreti di punta della scena italiana - e del dott. Marzio Favero, ex assessore alla Cultura della Provincia di Treviso; l'invito a partecipare è stato inoltre rivolto, per il Teatro Stabile del Veneto, alla presidente, dott. Laura Barbiani, e al direttore artistico, Alessandro Gassmann, anch'egli attore di esperienza, il cui intervento potrebbe rivelarsi particolarmente interessante per analizzare le dinamiche del teatro contemporaneo e le sue prospettive. Atteso



*Uno scorcio
del Teatro
Eden di Treviso,
che ospiterà il congresso
regionale di quest'anno,
fissato per
il 9 ottobre
prossimo*

come sempre sarà poi il prof. Luigi Lunari, drammaturgo e consulente artistico di Fita Veneto, noto per la vivacità e la competenza dei suoi interventi.

L'invito è, naturalmente, quello di partecipare attivamente all'incontro più importante dell'anno federativo, occasione di riflessione ma anche di reciproca conoscenza e di confronto con colleghi che, in altre realtà, condividono una comune passione per la cultura teatrale. Durante il congresso sarà inoltre presentata, come d'abitudine, la nuova edizione di *Fitainscena*, annuario di Fita Veneto.

Dopo la mattinata dedicata alle relazioni e al dibattito, per chi lo vorrà pranzo nello stesso teatro: una location quanto mai suggestiva, per la quale - visto il numero

relativamente limitato dei posti a disposizione - si raccomanda una tempestiva prenotazione.

Aggiornamenti saranno pubblicati nel sito www.fitaveneto.org. Per tutte le informazioni contattare le segreterie provinciali e regionali.

Lutto Pace

È improvvisamente mancata la madre di Carmelo Pace, presidente della Fita nazionale. Nel porgere le più sentite condoglianze a lui e alla sua famiglia, gli amici di Fita Veneto, il Presidente, il Comitato Regionale, tutti i Comitati Provinciali e le Compagnie aderenti si stringono in un abbraccio, addolorati per la grave perdita.



Grazie al Premio Faber una serata ricca di emozioni per la compagnia di Asti vincitrice della "Maschera d'Oro"

Per l'Arsenale

delle Apparizioni la magia dell'Olimpico

Emozionante come sempre la serata che, al Teatro Olimpico di Vicenza, ha chiuso con la consegna del Premio Faber anche l'edizione annuale del festival nazionale Maschera d'Oro". Messo in palio da Confartigianato Vicenza, l'ambito riconoscimento è da diciassette anni collegato alla kermesse promossa da Fita Veneto, la cui vittoria è andata quest'anno alla compagnia Arsenale delle Apparizioni di Asti, che sul palcoscenico del gioiello palladiano, più antico teatro coperto del mondo, ha dunque riproposto la sua originale e

moderna rilettura di "Ubu Re", da Alfred Jarry. La brillante messinscena dell'opera dell'autore francese, considerato antesignano e ispiratore del teatro dell'assurdo e della drammaturgia moderna in senso lato, ha saputo mantenere intatta la forza immaginifica dell'originale, riuscendo però ad annullare lo spazio temporale che divide la sua stesura (risalente alla fine dell'Ottocento) dalla sua visione attuale. Intelligente ed equilibrata, a tal fine, si è confermata l'azione registica di Tommaso Massimo Rottella, che ha operato alcuni

interventi interessanti e ben calibrati sul testo di Jarry: in particolare, la scelta di affidare a un uomo il ruolo di Madre Ubu (sollevando così la questione della posizione sociale dell'omosessualità), la trasformazione della coscienza in una sorta di "velina" e soprattutto l'aver modificato radicalmente il personaggio di Ubu, non più essere grottesco e fastidioso a vedersi, ma elegante nei tratti, nei modi e nell'abbigliamento, perfetta incarnazione dell'attuale uomo di potere. Caldi applausi dal pubblico dell'Olimpico a tutti gli atto-

ri, comprensibilmente emozionati per il fatto di trovarsi a recitare su un palcoscenico attraverso il quale, dal Cinquecento ad oggi, sono passati tanti straordinari personaggi della cultura, dell'arte, della musica e del teatro internazionali. Alla serata ha partecipato anche Luigi Lunari, drammaturgo, consulente artistico di Fita Veneto e selezionatore del Festival. Il Premio Faber è stato consegnato da Agostino Bonomo, presidente di Confartigianato Vicenza, affiancato da Aldo Zordan, presidente di Fita Veneto.

Reading: il teatro va in scena... fuori dal teatro

■ di **Paolo Canova**

Sempre più spesso accade che il teatro se ne vada... fuori dal teatro, con performances - in particolare i cosiddetti reading, letture di testi di uno o più autori - in luoghi diversi e talvolta decisamente inusuali, come biblioteche, librerie, cortili, piazze, ristoranti, bar.

Come comportarsi allora perché tutto fili liscio? Delle questioni "burocratiche" parleremo più diffusamente nel prossimo numero, anche se possiamo già anticipare che - in buona sostanza - occorre far riferimento principalmente alla Siae, come sempre, e al Comune in cui l'evento si svolge; vedremo inoltre che cosa spetta alla compagnia e che cosa al gestore/responsabile del locale.

In questo numero ci soffermiamo invece sugli aspetti tecnici di questo genere di trasferte, affidandoci a un tecnico esperto, attivo da anni al fianco di varie compagnie amatoriali.

Vuoi perché è una moda, vuoi perché è relativamente semplice da portare in giro, da qualche anno a questa parte il *reading* viene proposto da molte compagnie teatrali amatoriali e non.

A differenza della classica rappresentazione all'interno di un teatro (tra scenografie, costumi, trucchi, oggettistica, parco luci e audio, trasporti...), il *reading* è senza dubbio meno complesso dal punto di vista tecnico-operativo e, grazie a questo, meno dispendioso per chi lo realizza e conveniente per chi lo ospita.

È possibile far tesoro di esperienze puramente "teatrali" per migliorare tecnicamente un allestimento e rendere più coinvolgente la lettura in pubblico. In questo piccolo spazio darò allora qualche



semplice suggerimento di carattere tecnico.

Amplificazione della voce

In generale, l'amplificazione della voce è fondamentale quando:

- abbiamo musiche o rumori riprodotti dal vivo o registrati che potrebbero superare il volume della voce non amplificata;
- ci troviamo in luoghi chiusi rumorosi (centri commerciali, ambienti scolastici, eccetera);
- ci troviamo in luoghi aperti molto grandi (campi sportivi, piazze, parchi, spiagge, eccetera);
- tra il pubblico ci sono soggetti con problemi di udito (case di riposo, eccetera).

In situazioni meno "difficili", teoricamente non si dovrebbe

ricorrere all'amplificazione della voce: un bravo attore/lettore che sappia usare correttamente il proprio apparato di fonazione e respirazione, non ha bisogno di microfono o, peggio, di urlare a squarciagola per farsi sentire.

Esiste tuttavia un'eccezione, ovvero quando altre sorgenti sonore di diversa natura potrebbero superare il volume della voce; ad esempio uno o più strumenti musicali, dei suoni registrati, altre voci e via dicendo. In questo caso è fondamentale che tutte le sorgenti sonore, dal vivo o registrate che siano,

possano essere "dosate" tra loro in modo da ottenere nel complesso un "equilibrio sonoro".

A prescindere poi dal numero di microfoni impiegati e secondo la complessità del *reading*, è auspicabile la presenza di un tecnico capace di regolare parametri come frequenze alte, basse, medie, volumi e codì via del mixer audio. La sua presenza potrebbe essere fondamentale qualora ci siano anche suoni o musiche registrate da riprodurre durante l'esibizione.



Semplici consigli per l'uso del microfono

Ci sono molti fattori che influenzano la resa di un microfono e la sua amplificazione: le caratteristiche tecniche, il tipo di amplificazione, i diffusori, il mixer audio, l'ambiente e, non ultimo, l'abilità del tecnico. Ci sono tuttavia delle accortezze che è bene ricordare:

- davanti al microfono non si deve parlare a voce altissima: collegato all'amplificazione, infatti, il microfono serve proprio per catturare le più piccole sfumature della voce, anche se il volume di quest'ultima è molto basso;

- mentre si parla, tenere sempre una distanza costante dal microfono tra i 10 e i 20 cm. Se è necessario alzare la voce, è bene allontanarsi di circa 10 cm;

- cercare di moderare e attenuare leggermente l'emissione della voce (e quindi dell'aria) in corrispondenza ad esempio delle "P", in modo che il microfono non sia investito da un flusso d'aria troppo forte che potrebbe provocare fastidiosi colpi dagli altoparlanti. Questione di esercizio. Meglio utilizzare a tal proposito un filtro "anti-pop", ovvero una copertura di gomma piuma da applicare intorno alla capsula microfonica;

- in assenza di microfoni ad archetto, è preferibile fissare il microfono su un'asta. Evitare di toccarlo quando è in funzione, ovvero quando è amplificato, soprattutto quando si sta leggendo. Eventuali forti vibrazioni generano anche in questo caso fastidiosi colpi, pericolosi pure per l'integrità e la durata degli altoparlanti.

Il leggio

In ambienti poco illuminati è bene usare apposite lampade da leggio, piuttosto di pile a LED, per ottenere una luce uniforme. Fare attenzione che, a causa dell'inclinazione errata, le lampade da leggio non provochino fastidio agli spettatori. Nel caso avessimo diverse pagine da leggere, evitare di fissarle tutte insieme, ad esempio con una graffetta. Il rumore del cambio pagina verrebbe amplificato e, nel peggiore dei casi, ci sarebbe il rischio di colpire il microfono con una pagina mentre la si gira. Meglio posizionare sul piano del leggio le pagine da leggere da un lato, e accanto quelle già lette. Man mano che si procede con la lettura, sarà sufficiente spostare con delicatezza le pagine da una parte all'altra. Alcuni lettori, per evitare il panico per aver spostato più pagine insieme, usano fare una piccola piega in diagonale verso l'alto su un angolo superiore delle pagine. In questo modo si ha certezza di spostare solo la pagina che non serve più.

La luce

Se il reading si svolge in un ambiente poco o per niente illuminato, è bene utilizzare qualche luce per concentrare l'attenzione del pubblico su chi legge. Trattandosi solitamente di spazi abbastanza contenuti, si possono impiegare dei semplici faretto alogeni (detti anche "quarze", come quello riprodotto nella foto) da 100, 250, 500 Watt acquistabili in un qualsiasi negozio per il bricolage e da fissare su un paio di stativi. I faretto devono essere posizionati ad almeno 2,5 metri

da terra, per non accecare chi legge. In commercio esistono inoltre centraline luci estremamente leggere, anche a 2-4 canali, alimentabili da una presa di corrente domestica a 220-240 Volt: un buon sistema, che ad un costo davvero contenuto permette dissolvenze tra più faretto.

Consigli per la sicurezza

Contrariamente a quanto si può immaginare, un teatro è meno pericoloso di un allestimento temporaneo esterno. Un teatro infatti, per essere agibile deve rispettare rigorosamente le normative in materia di sicurezza. Un allestimento provvisorio, spesso installato in ambienti con destinazione d'uso diversa da un luogo pubblico, può presentare dei pericoli per chi lo fa e per chi assiste. I cavi elettrici e audio, ad esempio, non devono mai intralciare il passaggio o la sosta del pubblico. Vanno quindi stesi lungo le pareti, evitando di passare davanti alle porte. Se proprio non è possibile, cercare di raggrupparli, fissarli tra di loro ed ancorarli a qualche punto.

Lasciare sempre un po' di "scorta" di cavo in prossimità degli stativi per le luci e i diffusori acustici, delle prese di corrente utilizzate per alimentare il nostro impianto, delle aste microfoniche. Nel caso di inciampo, la scorta eviterà di tirare cavi e soprattutto oggetti verso il malcapitato.

Fare attenzione a dove e come collocare eventuali stativi per le luci e diffusori acustici. In ambienti piccoli, magari con molta (o troppa) gente, qualsiasi elemento

"mobile" può diventare pericoloso. I cavi microfonici sono molto delicati a causa della loro struttura interna. Evitare nel modo più assoluto il calpestio, scegliendo percorsi magari più lunghi o utilizzando delle coperture. Dopo averli usati, è bene riavvolgerli con cura formando un cerchio con un diametro di circa 50 cm.

L'evoluzione del classico reading

Spesso la lettura in pubblico viene accompagnata da uno strumento musicale acustico come la chitarra, il flauto, il violino, la fisarmonica o altro.

Ma anche il classico reading sta cambiando e negli ultimi tempi più di qualcuno arricchisce le letture con musiche, effetti sonori registrati, voci fuoricampo, rendendole (almeno da questo punto di vista "scenografico") più suggestive e coinvolgenti.

Ritengo si tratti di una sorta di evoluzione verso l'audio-racconto dal vivo, magari realizzato a più voci, che sempre più di frequente vede anche l'utilizzo di videoproiezioni. In altre parole, il reading si sta evolvendo in una forma di comunicazione più efficace e soprattutto (e finalmente) si sta avvicinando a forme artistiche e d'intrattenimento quali il cinema e la televisione. Almeno dal punto di vista uditivo.

Certamente uno spunto per riflettere, in un futuro non troppo lontano, su possibili scenari e nuove opportunità per le nostre compagnie. ■

Il Goldoni di Venezia: culla e tomba del teatro veneto

È stato presentato a Vicenza, nella sede regionale di Fita Veneto, il volume "Il Teatro Goldoni", edito da Il Poligrafo (collana "Novecento a Venezia", curata da Mario Isnenghi), scritto da Roberto Cuppone, regista, attore, autore e ricercatore nelle Università di Venezia e Genova. In 118 pagine, il volumetto racconta la storia e i protagonisti del teatro veneziano - edificato nel '600, dedicato all'autore veneziano nell'800 e recuperato, dopo una fase di abbandono, alla fine degli anni '70 - ma

soprattutto lo indaga come simbolo del teatro veneto nel suo complesso. L'illustrazione dell'opera, condotta dallo stesso Cuppone con la verve e la competenza che gli sono proprie, è stata però l'occasione per andare oltre, spaziando attraverso alcuni secoli di teatro e di teatro veneto in particolare, fra grandi eventi e curiosità, artisti di fama internazionale e protagonisti della scena locale. In queste pagine, alcuni ampi stralci dell'intervento di Roberto Cuppone.

In questo volumetto non racconto tanto le vicende storiche del Goldoni, quanto il suo valore aggiunto, il suo essere luogo in cui una comunità crea la propria memoria collettiva.

Entrando al Goldoni, la prima cosa che mi ha colpito è il fatto che nel foyer non c'è nulla che ricordi il suo essere il primo teatro pubblico a sbrigliamento in Europa, il suo essere nato nel 1622 e il suo essere qualcosa che come valore intrinseco potremmo paragonare al Teatro Olimpico di Vicenza: non come architettura, naturalmente, ma come sito. Come architettura è anni '70: internamente non c'è nulla di autentico, con questo similoro che tenta di riprendere quel che c'era nel '47; esternamente c'è questa facciata che sembra quella di un istituto pensionistico. Insomma, in sé quell'edificio potrebbe essere demolito domani mattina con buona pace di chiunque... ma è un sito: per quattrocento anni lì non solo Venezia ma tutto il mondo è andato a vedere centinaia di debutti, anche

mondiali, specialmente opere tra il Sei e il Settecento; senza dire del periodo in cui è stato gestito dal famoso attore Antonio Riccoboni, che per una decina d'anni tentò il primo esperimento di tragedia italiana del Settecento, con la *Merope*, per poi arrivare finalmente alla gestione diretta del Goldoni, durante la quale l'autore scrisse tutte le sue opere principali.

È chiaro quindi che potremmo azzerare l'architettura, ma non il sito: è come una specie di Stonehenge, dove restano dei moncherini di pietra ma quel che conta è il magnetismo di questo luogo, come coordinate astronomiche in cui per quattrocento anni una civiltà si è specchiata e rappresentata.

Nel libro ho riassunto velocemente - in una cronologia che arriva fino ai giorni nostri - la storia fino al 1875, perché volevo soprattutto raccontare il Teatro Goldoni da quando si chiama così. Prima passa infatti per una serie di nomi, che vengono dalle parrocchie (San Salvador, San Luca); poi nell'Ottocento diventa

Teatro Apollo, perché nel '33 è il primo (o almeno uno dei primi) fra i teatri italiani ad adottare l'illuminazione a gas, da cui Apollo, dio della luce; e ugualmente sarà uno dei primi ad adottare la luce elettrica, addirittura in anticipo su La Fenice.

Tornando dunque agli inizi del sito, in origine era una stanza per commedie, un magazzino, un locale di proprietà dei Vendramin. Siccome in quegli anni a Venezia c'erano già alcuni teatri che avevano cominciato ad aprirsi al pubblico, i Vendramin pensano di fare il business, ospitando le compagnie che allora venivano in tournée lungo la direttrice che copriva tutti i principali centri da Milano a Venezia. Il primo contratto è con gli Accesi del famoso Frittellino, Pier Maria Cecchini. All'inizio viene dunque usato per queste compagnie di Comici dell'Arte, poi si vede che il business è l'opera e allora c'è come un passaparola tra le famiglie nobili veneziane che decidono di reinvestire su queste sale per attrezzarle, e così per una cinquantina

d'anni diventa un teatro per grossi debutti operistici. Sul finire del Seicento - tra cambi di gestione e gestione multipla di più sale - con la crisi economica si lascia l'opera, che costa di più, e si torna al teatro. Nei primi del Settecento si arriva appunto all'esperienza di Riccoboni che tenta con la tragedia, cosa che stavano facendo i francesi: ma loro sono più resistenti alla noia... D'altra parte anche da noi ci aveva già provato nel Cinquecento, proprio a Vicenza, Gian Giorgio Trissino, ma non aveva avuto quell'esito che sperava.

Intorno alla metà del Settecento c'è poi la gestione goldoniana, dopodiché, nell'Ottocento, diventa spesso luogo di grandi tournée dei maggiori attori ottocenteschi della prosa, diventando il salotto di Venezia, come La Fenice e il Malibran erano i teatri di riferimento per l'opera; addirittura rimpiazza La Fenice quando quel teatro viene chiuso e ospita l'opera, per dire quanto centrale fosse questo spazio. Si arriva poi al 1875. Perché



si chiama Goldoni e perché ce lo ritroviamo come la culla del teatro veneto? Succede che c'è un momento di calo, intorno agli anni '70 dell'Ottocento. Viene fatto un censimento nazionale delle sale e il Goldoni era sceso di categoria. Soprattutto non c'era facciata esterna, cosa che non esisteva in effetti fino alla fine del Settecento, non era d'abitudine: i teatri erano spazi interni di palazzi adibiti a teatro, magari con un palcoscenico, una serie di palchetti e altro, ma esternamente non erano resi riconoscibili. Questa esigenza nasce con l'Illuminismo, quando si comincia a pensare che i luoghi particolari della città - come il tribunale, l'ospedale, il carcere - debbano essere segnalati. Non è ancora il caso del Goldoni, perché per la prima facciata segnalata e veramente teatrale (pur con i limiti tipici dell'architettura veneziana delle calli, che essendo strette permettono poco) dobbiamo attendere il 1909. Continuando a parlare della struttura, poi, nel 1947 c'è il collasso finale: il teatro era già cadente, complice anche la guerra, e il Comune lo rileva e lo chiude nel '47 con la promessa e la speranza da parte dei veneziani di riaprirlo a breve... ma sappiamo che i teatri si fa presto a chiuderli ma non altrettanto a riaprirli. Peccato, specie

quando le cose si trascinano per lungaggini burocratiche, speculazioni, ripensamenti... Insomma, in queste lungaggini del Goldoni - che io racconto nel libro - c'è un po' di Peppone e don Camillo: uno scontro di fazioni. Non irrilevante peraltro, perché non è automatico ricostruire un teatro esistente: quando un teatro va giù come nel caso del Petruzzelli o de La Fenice è quasi scontato ricostruirlo com'era, cosicché - chiudendo gli occhi e poi riaprendoli - sembra non sia successo niente. Invece, se passano trent'anni è difficile dire "lo rifacciamo com'era nel '47": facciamoci un pensierino che le cose sono cambiate; e poi in realtà qui non stiamo parlando di un restauro, stiamo parlando di Stonehenge, degli influssi astrali di quattrocento anni di teatro. In questo caso, quindi, posso fare tutto: costruire una cosa avveniristica o mettere d'accordo tutti - come è avvenuto qui - chiamando Vittorio Ballio Morpurgo, questo vecchio maestro modernista fascista che aveva costruito la Farnesina, che ha realizzato questa facciata pensionistica e ci ha messo dentro questo similoro luccicante, che richiamava un po' quel che c'era nel '47. Tra le tante opzioni, insomma, si è scelta quella che metteva d'accordo tutti da un punto di vista edilizio, ma che non ha reso giustizia al teatro come sito.

Dall'inaugurazione del 1875 questo teatro diventa dunque la culla e la tomba del teatro veneto. Perché? Perché diventa il palcoscenico di decine di anniversari e commemorazioni, tra busti



A sinistra, Roberto Cupppone. Qui accanto, in alto attori della Astichel-lo, in basso de La Ringhiera, che hanno letto pagine da lavori portatini del corso dei secoli al Goldoni di Venezia

e bustini di attori passati di qua, magari anche con testi secondari, come Eleonora Duse. Insomma, la storia del teatro veneto è intrisa un po' di retorica e di autocompiacimento. E qui si vede. Tant'è vero che nel 1875 Moro Lin, che fonda la prima compagnia di teatro veneziano, intitola a Goldoni il teatro e ciò mostra come ci sia del marketing. Moro Lin era veneziano, ma la compagnia era torinese: i primi testi sono torinesi tradotti in veneto; ci sarebbe davvero da riraccontare l'origine del teatro dialettale in Italia... Succede infatti che all'indomani dell'Unità l'unico episodio teatrale significativo è il teatro dialettale e i teatri dialettali si moltiplicano, da quello piemontese, per primo, a quello milanese, a quello veneto e avanti così. Ma il teatro dei dialetti - che noi con un po' di sciovinismo cerchiamo di ricollegare alla lunga tradizione di Ruzante e via dicendo - come fenomeno commerciale e di scrittura per gli attori nasce intorno al 1870 e tutto quello che è

pregresso viene annesso poi proprio per creare questa idea di panvenettismo, di idea del teatro veneto come una specie di utopia. In realtà, i primi testi di teatro veneto sono testi francesi riadattati, o bolognesi - si pensi a *I balconi sul canalazzo* di Testoni - o milanesi; e viceversa, autori come Selvatico o Varagnolo scrivono testi che poi vengono usati per Gilberto Govi, Testoni traduce da Gallina mentre i nostri prendono perfino dal catalano. Quindi all'inizio il fenomeno del teatro dialettale è molto esteso e fatto di scambi in cui gli antenati sono pezze giustificative di una storia che questi attori cercavano di darsi; ma in realtà era un'operazione sul pubblico della nuova Italia che cercava un radicamento... non a caso già agli inizi del '900 si comincia a parlare di crisi, si dice che non ci sono nuovi autori: in realtà gli autori ci sono sempre stati e continuavano ad esserci (pensiamo a Palmieri, a Simoni e ad altri), il problema è che la continuità era fittizia.

Il Comitato Regionale F.I.T.A. Veneto ha approvato il nuovo Regolamento relativo alle modalità di richiesta dell'Erogazione di contributi per organizzazione di rassegne, volti a favorire lo sviluppo della cultura teatrale nel territorio regionale, il tutto nell'ambito della convenzione stipulata con la Giunta Regionale.

Art. 1) Finalità.

Il Comitato Regionale F.I.T.A. Veneto, a seguito della convenzione stipulata con la Giunta Regionale del Veneto, promuove un programma triennale a sostegno di iniziative finalizzate a favorire lo sviluppo e la diffusione della cultura teatrale con particolare attenzione a forme di decentramento in tutte le aree del territorio regionale.

Art. 2) Principi generali.

In ottemperanza alle finalità di cui sopra si pone l'esigenza di definire i criteri per la concessione dei contributi alle compagnie affiliate.

Tali criteri devono essere ovviamente ispirati al principio della trasparenza amministrativa e consentire un esame obiettivo dei programmi con riferimento, anzitutto, alle dichiarate finalità del progetto oltre alle necessarie disponibilità di bilancio.

Art. 3) Modalità d'inter-vento.

Si ritiene pertanto di individuare, nelle valutazioni delle istanze, i sottoelencati criteri e modalità operative:

a - Le domande per la concessione dei contributi devono essere presentate al Presidente del Comitato Regionale F.I.T.A. Veneto, Stradella Barche, 7 - 36100

Contributi: ecco il nuovo regolamento



Vicenza - almeno 60 giorni prima dell'inizio della rassegna.

b - Le domande devono essere in carta intestata, a firma del legale rappresentante dell'Associazione Artistica corredate da:

- una relazione illustrativa sulla manifestazione che riporti i tempi e la sede degli spettacoli;
- il programma dettagliato delle rappresentazioni;
- un bilancio preventivo delle entrate e delle uscite.

Art. 4) Soggetti e requisiti.

Possono far richiesta solo ed esclusivamente le Associazioni Artistiche regolarmente iscritte alla F.I.T.A. Veneto, che organizzino in proprio o per conto terzi ma che siano esse stesse intestatarie dell'iniziativa e del permesso S.I.A.E.

I cartelloni devono essere composti da spettacoli realizzati esclusivamente da Compagnie Amatoriali e le rassegne devono essere costituite da almeno quattro rappresentazioni diverse.

Nell'assegnazione dei contributi saranno elementi di

valutazione e di particolare attenzione:

- La partecipazione prevalente di Compagnie FITA
- La collocazione in area geografica decentrata
- La provenienza geografica delle compagnie rispetto alla località di svolgimento della rassegna (è auspicata la presenza di Associazioni provenienti da Comitati Provinciali diversi)
- La presenza di spettacoli di compagnie diverse
- L'assenza di più spettacoli della compagnia organizzatrice

Art. 5) Modalità per l'erogazione dei contributi.

Il soggetto richiedente, dopo aver ricevuto comunicazione all'ammissione al contributo e l'autorizzazione a fregiarsi del logo appositamente creato (Regione del Veneto - F.I.T.A. Veneto - INSIEME PER LA CULTURA), deve presentare, alla Segreteria Regionale F.I.T.A. Veneto, prima della riscossione entro e non oltre il 31 Dicembre dell'anno successivo alla conclusione della manifestazione in oggetto, documen-

tazione idonea che attesti l'avvenuta esecuzione della manifestazione:

- rendiconto consuntivo, anche economico, della manifestazione;
- materiale illustrativo (manifesti, pieghevoli, ecc. ...);
- relazione sull'andamento della manifestazione che attesti la corrispondenza tra progetto e realizzazione;
- autocertificazione del responsabile che attesti il pagamento dei rimborsi alle Compagnie e certificazione delle "liberatorie ENPALS" o attestazione di iscrizione alla F.I.T.A. delle Compagnie
- Copie dei documenti S.I.A.E., attestanti l'avvenuto pagamento dei diritti e l'effettiva intestazione della manifestazione in oggetto all'Associazione richiedente il contributo.

Art. 6) Condizioni.

Su tutte le forme pubblicitarie delle manifestazioni ammesse a contributo dovrà essere inserito il logo, appositamente creato, "Regione del Veneto - F.I.T.A. Veneto INSIEME PER LA CULTURA" (la mancanza di detto logo comporterà l'esclusione dal contributo).

La F.I.T.A. Veneto da parte sua si impegna a pubblicizzare l'iniziativa attraverso tutti i suoi canali e a darne comunicazione alla Regione del Veneto per la compilazione del Cartellone Regionale dello Spettacolo nel Veneto.

TOTÒ - Punto, punto e virgola. Punto e un punto e virgola!
PEPPINO - Troppa roba!
TOTÒ - Ah, lascia fare! Che dicono che noi siamo provinciali... siamo tirati...
PEPPINO - Ma è troppo...
TOTÒ - Salutandovi indistintamente... salutandovi indistintamente... sbrigati! Salutandovi indistintamente ... i fratelli Caponi. Che siamo noi. Questa ... apri una parente. Apri una parente e dici: "che siamo noi". I fratelli Caponi. Hai aperto la parente?
PEPPINO - Mm.
TOTÒ - Chiudila!
PEPPINO - Ecco fatto
TOTÒ - Vuoi aggiungere qualcosa?
PEPPINO - Un "senza nulla a pretendere" non c'è?

Dal film "Totò, Peppino e... la malafemmina", 1956

L'arte di far ridere

Dal dramma satiresco a Zelig

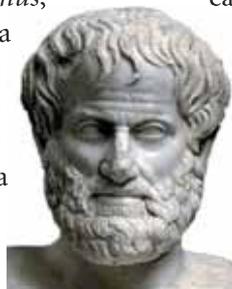
Il comico e il tragico. Due facce della stessa medaglia. Lo avevano intuito già gli antichi, come ben espresso, prima di ogni altro, da Aristotele nella sua *Poetica*: “La commedia - scriveva il filosofo - è (...) imitazione di persone più spregevoli, non però riguardo ad ogni male, ma rispetto a quella parte del brutto che è il comico. Ed infatti il comico è in qualche errore o colpa, ma che non provoca né dolore né danno, come, per prendere il primo esempio che ci si presenta, la maschera comica, che è sì brutta e stravolta, ma non causa dolore”. Una regola aurea, questa, che si ritroverà in tanta parte del comico a venire: se c'è una buccia di banana, qualcuno prima o poi ci finisce sopra, cade, e la sua caduta fa ridere.

Da queste fondamenta, naturalmente, infinite costruzioni umoristiche saranno edificate nel corso dei secoli, complici il fluire della storia, l'affinarsi della cultura e del comune sentire, il modificarsi delle mode e degli strumenti di comunicazione. Non a caso questo nostro approfondimento si intitola “Dal dramma satiresco a Zelig”, proprio per sottolineare come il filo del comico leghi due mondi tanto lontani nel tempo, nella forma e nella sostanza come l'antica Grecia - patria del teatro occidentale propriamente detto - e il mondo moderno, quello della tv, del cinema, di internet: un mondo che nel cambiare abito in tutti i sensi possibili ha cambiato anche il proprio modo di ridere. Il discorso porterebbe lontano, sicuramente spaziando anche in ambiti filosofici e sociologici che è opportuno lasciare ad altre riflessioni. Tutto ciò va comunque tenuto presente perché se è vero - come è vero - che il teatro è lo specchio e la voce dei popoli, lo è anche in materia di umorismo. Partiamo allora per questo viaggio tra le risate. Di ieri e di oggi.

Ridere e far ridere:

Lunga e articolata la storia di questo genere e numerose le sfaccettature assunte nel corso

Ma che cos'è il comico? Che cosa riempie un fatto, una parola, un personaggio, una situazione di “umorismo”? Nella nostra lingua, la parola richiama il termine “umore”, collegandoci quindi alla sfera dell'emotività. L'etimologia è latina, legata appunto al termine *umorem* o *humorem*, che secondo alcuni - attraverso la voce *hugmor* - si collegherebbe al greco *yg-ròs* (che significa bagnato, umido); ciò unirebbe l'*umore* inteso come stato d'animo agli *umori* (ossia ai fluidi) presenti nel corpo dell'individuo, responsabili - secondo Ippocrate, padre della medicina occidentale - del suo stato fisico e mentale. Il collegamento tra *umorismo* ed *emotività* era quindi chiaro anche agli antichi, e nel corso del tempo più di qualche studioso se ne occupò, anche se occorrerà attendere fino all'Ottocento per avere una seria e profonda riflessione su tutto ciò. Guardando all'età antica, si può citare in primo luogo il *Tractatus Coislinianus*, del quale si conserva un breve passaggio - attribuito da alcuni ad Aristotele (foto accanto), che la definirà compiutamente nella *Poetica* - contenente



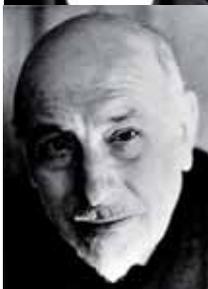
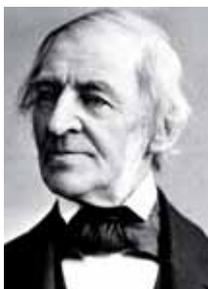
la definizione di *commedia*: essa sarebbe «un'imitazione di un'azione ridicola e imperfetta, di sufficiente lunghezza (*presentata*) da individui che recitano, e non in forma narrativa; che realizza attraverso il piacere e il riso la purgazione di simili sentimenti. I tipi della commedia sono buffoni, personaggi ironici e imbroglioni, il linguaggio è comune e popolare». Sull'argomento si esprime anche Cicerone (106-43 a.c.), prendendo in esame la comicità come strumento retorico; meritevoli di essere fatti oggetto di comicità sono - a suo giudizio - «il bisbetico, il superstizioso, il sospettoso, il gradasso e lo stolto».

Correndo avanti nel tempo, vale la pena ricordare il commediografo inglese Ben Jonson (1573-1637) che aprendo *Every man in his Humor*, del 1598, dichiara: «Soggetto della commedia dovrebbe così essere un tratto, distorto e dominante, della personalità, non un semplice capriccio o un atteggiamento affettato. Lo scopo della commedia rimane morale, flagellare simili distorsioni mettendole in ridicolo».

Un secolo più tar-

di ecco invece John Dennis (1657-1734), considerato uno dei maggiori critici teatrali sulla piazza nel '700: nel suo saggio *A Defense of Sir Fopling Flutter*, del 1722, egli afferma che oggetto del ridicolo è in particolare la natura corrotta e che la commedia, “mostrandoci ciò che si fa sul palcoscenico comico, ci mostra ciò che non si dovrebbe mai fare sul Palcoscenico del Mondo”.

Tra gli studiosi successivi che analizzarono l'umorismo, se ne possono ricordare alcuni in particolare. Cominciamo da Ralph Waldo Emerson (1803-1882), che nel saggio *The Comic* del 1909 partì dalle posizioni di Aristotele, secondo il quale il comico risiede in «ciò che è fuori tempo e fuori luogo, senza pericolo», cosa che invece ricade nel tragico. L'essenza del comico si trova, secondo Emerson, in una sorta di *débâcle* dell'uomo, che perde il suo essere maturo e completo per ritrovarsi ad essere una sorta di “mezzo uomo”, cosa che avviene per nostra stessa natura: «Non fac-



mestiere difficile...

che affonda le proprie radici nell'antichità del tempo, fra palcoscenico, cinema e Tv

ciamo nulla - scrive lo studioso - che non sia risibile ogni volta che lasciamo il nostro sentimento spontaneo. Tutti i nostri piani, le nostre amministrazioni, le nostre case, i nostri poemi, se paragonati alla saggezza e all'amore che l'uomo rappresenta, sono egualmente imperfetti e ridicoli».

Di comicità si occupò anche Henri Bergson (1859-1941), in particolare nello studio, di poco precedente a quello di Emerson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, pubblicato nel 1900. Tutto, in fatto di comicità, gira a suo parere attorno all'uomo: «Non vi è nulla di comico al di fuori di ciò che è propriamente umano», scrive; inoltre, tra chi ride e l'oggetto del suo riso non c'è - almeno

per quell'attimo - empatia, condivisione e identificazione: la condivisione nasce invece con altre persone che ridono «reali o immaginarie che siano». È quindi una comicità "sociale" quella di Bergson, che nel riso vede una

sorta di "punizione" con la quale il gruppo denuncia un comportamento non conforme.

Tra il saggio di Bergson e quello di Emerson si colloca *L'umorismo* di Luigi Pirandello, datato 1908, ma iniziato dall'autore siciliano nel 1904, lo stesso anno in cui viene pubblicato il romanzo *Il fu Mattia Pascal*. Pirandello divide prima di tutto il concetto di *comico* da quello di *umoristico*: il *comico* è allora «avvertimento del contrario» (rispetto alla regola); *l'umorismo* è invece «sentimento del contrario» e viene quindi dopo il *comico*, ne è una rielaborazione e porta all'identificazione magari parziale con l'oggetto del riso e a un sentimento di compassione ed empatia nei suoi confronti. Su tutto questo si innesta, in Pirandello, il concetto della *maschera*: essa è lo strumento dell'autoinganno con il quale l'individuo cerca di essere adeguato alla società di cui fa parte, falsa per lui, ma idonea per il gruppo a cui appartiene. Attraverso questo scudo protettivo, però, a volte il vero erompe nel falso: è così che si manifesta il *sentimento del contrario*, portando con sé, insieme, il riso e il pianto.

Sempre tra Bergson ed Emer-

son si inserisce *Il motto di spirito e il suo rapporto con l'inconscio*, saggio composto nel 1905 da Sigmund Freud, il padre della psicanalisi. Lo studioso lo considera uno strumento attraverso il quale il soggetto dà sfogo e forma al proprio inconscio, riuscendo così a superare gli ostacoli posti dal Super-Io, specie in temi delicati quali quelli della sfera sessuale. Il soggetto, insomma, utilizza il motto di spirito come una sorta di involucro "innocente" con il quale rivestire le proprie pulsioni inconscie; qualcosa di analogo al sogno, anch'esso strumento di sfogo dell'inconscio: Freud parla infatti dell'umorista come di un individuo che «sogna ad occhi aperti».

E anche qui il discorso potrebbe allargarsi a dismisura, in particolare toccando quella sfera delicatissima che è il rapporto tra la comicità e la follia; tema anch'esso antico quanto l'uomo: si pensi al carnevale che porta spesso in auge la figura del folle (*Semel in anno licet insanire*, dicevano i latini: una volta all'anno è lecito uscire di senno). Analogo, con i dovuti distinguo, il collegamento con la stupidità: "Vieni avanti, cretino!" - celebre gag dei fratelli De Rege, ripresa da Walter Chiari e Carlo Campanini



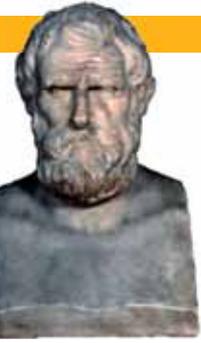
- ne può essere considerata il manifesto; ma non si può, al riguardo, non citare come esempio Ettore Petrolini: «Ho imparato - ebbe a dire - in questa mia esperienza a sondare la stupidaggine, ad atomizzare la puerilità, a vivisezionare il grottesco e l'imbecillità del nostro prossimo, per arricchire il museo della cretineria» (da Stefano De Matteis, *L'imprecazione culturale di Petrolini*, in *Quaderni di teatro*, 1983).

La vicinanza tra comicità e follia apre, inevitabilmente, uno spiraglio su quella che è una delle forme più moderne e interessanti di questo genere: la comicità surreale, tutta basata sulla mancanza di "senso reale" di personag-

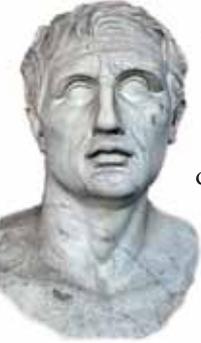
continua ►



Dall'alto a sinistra, in senso orario: Emerson, Bergson, Freud e Pirandello



Aristofane
e Menandro



gi, situazioni, dialoghi; tra i maestri del genere si possono da un lato citare i clown, poeti circensi del comico, dall'altro ricordare alcuni grandi comici del cinema muto, da Stanlio e Ollio ai Fratelli Marx; ma lo spazio di azione di questo tipo di comicità è immenso, dalla letteratura alla televisione, al cinema.

Tirando le somme, tra i capisaldi del comico troviamo dunque da un lato il fatto che a far ridere è ciò che è "distorto" rispetto alla regola sociale e dall'altro il fatto che ridere di queste distorsioni consente di attenuarne la forza e di allontanare l'uomo da esse. A questo punto, iniziamo il cammino nella storia del comico...

Il dramma satiresco e la commedia greca

Tre, per quanto ne sappiamo, erano le articolazioni del teatro greco classico: la tragedia, la commedia e il dramma satiresco. Quest'ultimo era, in un certo senso, una fusione degli altri due generi: della tragedia prendeva infatti la struttura; della commedia il taglio brillante e farsesco. Nel suo nome è nascosta anche la sua origine, che si vuole collegata al culto dei dio Dioniso; non a caso i componenti del coro erano travestiti da satiri - mezzi uomini e mezzi capri - e sul palcoscenico

si esibivano in parti recitate e in parti danzate (*sikin-nis* erano il nome della loro danza). Quelli che portavano sulla scena gli attori dei drammi satireschi potevano essere racconti comici o parodie di miti o eventi noti al pubblico. A comporli erano gli stessi poeti tragici, che li proponevano al termine delle loro opere per risollevarne gli animi degli spettatori. Di tutti quelli prodotti, ne possediamo per intero uno solo, *Il Ciclope* di Euripide; si sono inoltre conservati una buona parte de *I cercatori di tracce* di Sofocle e ampi frammenti de *I Pescatori con la rete* e *Gli Spettatori o atleti ai giochi istmici* di Eschilo.

Secondo Aristotele, comunque, la loro origine sarebbe antecedente alla tragedia stessa, rappresentando quello che egli chiama *satyrikòn* il passaggio dal ditirambo semplice alla tragedia compiuta.

L'origine della commedia ci riporta in Grecia, intorno al VI secolo a.C.. La sua nascita è fatta risalire a circa mezzo secolo dopo quella della tragedia, anche se la sua affermazione avviene quando la tragedia è già in declino.

La parola *commedia* deriva dall'unione di due termini: *kòmos*, che significa *corteo festivo* e *odè*, ossia *canto*. La sua origine deriverebbe dunque dalle feste che si svolgevano in onore delle divinità greche, rifacendosi anch'esse probabilmente a culti dionisiaci.

Così come i poeti tragici competevano tra loro, dal 486 a.C. anche i poeti comici iniziarono, ad Atene, a confrontarsi in appositi agoni. Spettacoli farseschi si

svolgevano già anche in altri centri dell'Ellade o nella Magna Grecia. Anzi, secondo Aristotele (nella *Poetica*) i primi autori teatrali comici sarebbero stati due siciliani: Formide ed Epicarmo.

Seguendo l'articolazione proposta dagli stessi storici antichi, la commedia greca conobbe tre periodi: la commedia antica (*archàia*), dal VI al IV secolo a.C.; la commedia di mezzo, fino al 323 a.C., anno d'inizio dell'Ellenismo (quando cioè la civiltà greca iniziò ad espandersi nel Mediterraneo, unendosi alle culture dei diversi territori); la commedia nuova, quella cioè del pieno Ellenismo.

Il re della commedia antica è Aristofane, il solo autore di questo primo periodo del quale ci siano giunte opere complete. Undici le commedie di cui si hanno notizie, che spaziano tra fantasia e pesante satira politica diretta (*l'onomastí komodéin*, ossia la presa in giro di una persona con nome e cognome). Nel secondo periodo spiccano invece i nomi di Antifane, Anassandride e Alessi, che smorzano la ferocia della satira politica di Aristofane e puntano su una comicità più leggera, spesso parodiando miti dell'epoca. Con la commedia nuova, infine, - specchio di una società nella quale il singolo ha sempre meno peso e la politica, ora retta da un'oligarchia, è sempre meno oggetto di interesse diretto da parte del cittadino - protagonisti delle farse diventano sempre più "tipi" umani, secondo un gusto che proseguirà nella commedia romana e, più oltre, nella commedia

dell'arte. L'autore più noto di questo periodo è Menandro (IV-III secolo a.C.), influenzato soprattutto dallo stile di Euripide, del quale riprende alcuni elementi chiave, come gli intrighi, i colpi di scena e i riconoscimenti risolutivi.

La commedia latina

Ed eccoci a Roma. Anche l'Urbs ebbe la sua attività teatrale, che affondò le proprie radici nel preesistente repertorio comico locale strettamente legato alle festività religiose contadine: ma di tutto ciò non è rimasta, purtroppo, alcuna traccia scritta.

I *fescennini versus* sarebbero le più antiche di queste rappresentazioni prototeatrali, si suppone di derivazione etrusca. Orazio e altri autori successivi raccontano, al riguardo, che si sarebbe trattato di dialoghi piuttosto spinti nel lessico, nei toni e nei gesti, messi in scena da contadini con indosso maschere fatte di scorza d'albero. Con il IV secolo a.C. incontriamo invece la *satúra*, anch'essa di derivazione rituale, che secondo Livio (nell'opera *Ab Urbe condita*) sarebbe nata nel 364 a.C., in occasione di un rito per allontanare una pestilenza, messo in scena da attori venuti dall'Etruria. Da qui i romani (specie i giovani) avrebbero tratto la *satira* teatrale (da *satúr*, che significa *sazio*, *pieno*): un insieme di pezzi slegati tra loro, da non confondere con la satira letteraria, che avrebbe seguito altre strade.

Una componente particolare della prima produzione comica latina è l'*atellana*, termine derivato dal nome della cittadina osca di Atel-



la. Secondo Livio sarebbe arrivata a Roma nel 391 a.C.. Questo genere ha più di qualcosa in comune con quella che sarà la Commedia dell'Arte: per la messinscena si utilizzavano infatti dei *canovacci*, sui quali si lavorava di improvvisazione; gli attori recitavano coprendosi con delle maschere e viaggiavano su carri che spesso si trasformavano in palcoscenici, visto che ancora nel territorio italico - fatta eccezione per la Magna Grecia - non esistevano teatri (il primo in muratura sarà costruito a Roma nel 55 a.C. da Gneo Pompeo). Nelle *atellane* i personaggi principali erano quattro: *Maccus* (lo sciocco), *Pappus* (il vecchio avaro), *Bucco* (il ghiottone volgare) e *Dossennus* (gobbo e furbo); c'era poi *Kikirrus*, che indossava una maschera dall'aspetto animalesco (il suo nome richiama non a caso il verso del gallo), che molti indicano come antenato di Pulcinella. Va ricordato che all'epoca i cittadini non potevano per legge dedicarsi alla carriera professionale dell'attore: per dribblare questo divieto, i giovani romani iniziarono a proporre spettacoli di marcata martice dilettevole, osceni e forti nel linguaggio, da recitare con maschere - tipo quali quelle dello sciocco e del vecchio avaro. Anche le *atellane* (*exodia atellanica*), come i drammi satireschi, venivano proposte al pubblico dopo gli spettacoli tragici. Per poter parlare di teatro comico regolare a Roma occorre però attendere la seconda metà del III secolo a.C.. Ricchissima la docu-

Il buffone di corte

La figura del buffone si sviluppa in Italia nel Medioevo, nelle corti dei governanti dell'epoca. All'inizio si tratta dei cosiddetti *Joculatores*, che divertono i nobili con le loro acrobazie e buffonerie. Nel '400 faranno invece la loro comparsa alcuni monologhi comici, come il *Mariazo*, recitato in occasione dei matrimoni, lo scioglilingua *Gliommero*, e le *frottole*, che nel Cinquecento assumerà una struttura teatrale. Di carattere comico sono poi i *Frammessi*, satire di vita contadina.

mentazione giunta sino a noi di due autori di spicco: Plauto (21 commedie) e Terenzio (6). La commedia latina vera e propria nacque dalla fusione tra elementi autoctoni arcaici ed echi greci ed ellenistici. Non a caso le ambientazioni e i nomi delle prime opere comiche teatrali latine erano greci: un escamotage utile anche per non rischiare di offendere qualche suscettibile personaggio romano. Questo tipo di rappresentazione si chiamava *fabula palliata*, da *pallium*, la veste di derivazione greca indossata dagli attori. Primo autore di *palliatae* fu Livio Andronico: della sua opera rimangono un titolo (*Gladiolus*, lo spadino) e alcuni frammenti. Ma migliori autori comici dell'epoca furono considerati Nevio ed Ennio. A Gneo Nevio si deve probabilmente la prima introduzione a Roma della *contaminatio*, consistente nell'inserire all'interno di un copione tradotta dal greco brani tratti da altre commedie di analoga provenienza, creando un insieme organico e di senso. Esisteva anche una *fabula togata* (I-II secolo a. C.), il cui

Protagonisti di queste esibizioni sono i *buffoni*, che di solito rappresentano (o sono davvero) storpi e deformati, talvolta nani o gobbi. In genere ricoprono anche altre mansioni nelle corti, delle quali sono dipendenti. Il primo buffone "ufficiale" è francese: Geoffroy, attivo nel Trecento alla corte di Filippo V il Lungo. La carica fu soppressa formalmente nel 1662, anche se in realtà i buffoni continuarono a operare fino alla Rivoluzione francese, non più solo nelle corti ma anche in compagnie girovaghe.

nome derivava dalla *toga* di tradizione latina, così come squisitamente romani erano ambientazione, vicende e personaggi, con il risultato che la carica comica (per i timori ricordati più sopra) risultava meno forte. Tra gli autori, si possono ricordare Titinio e Lucio Afranio. Verso la fine del II secolo a.C. il teatro comico romano entra in stallo, nonostante i tentativi di rivitalizzarlo. Con Augusto, quel che rimaneva era la *fabula trabeata*, dalla *trabea*, la veste dei cavalieri. Augusto, però, amava il teatro, sia pure come strumento di propaganda, e cercò di sostenerlo. Ma il declino era ormai irreversibile, e al teatro comico si sostituirono *mimo* (con attori e attrici senza maschera, impegnati in scenette licenziose prese dalla vita quotidiana o violente e sanguinarie, che spesso sconfinava in vere e proprie crudeltà) e *pantomimo*.

La commedia elegiaca

Dobbiamo attendere alcuni secoli per incontrare la cosiddetta *commedia elegiaca*, termine convenzionale con il quale si indicano testi in

latino medievale in distici elegiaci (il distico è l'insieme di due versi: un esametro, di sei sillabe, e un pentametro, di cinque; si dice elegiaco perché tipico di questa produzione poetica), diffusi soprattutto in Francia e specie ad Orléans. "Padre" di questo genere letterario è considerato Vital de Blois. Dalla documentazione storica è impossibile dire che rapporto queste composizioni abbiano avuto con il "teatro", se siano state cioè solo "esercizi di stile" o vere e proprie messinscena, effettivamente realizzate. In esse si trovano comunque elementi che già avevano caratterizzato il teatro comico più antico (spesso gli autori dichiarano le proprie opere rielaborazioni di testi di Plauto o di Menandro), in primis gli equivoci e gli inganni.

La commedia in volgare

Arriviamo al 1500 ed ecco finalmente la commedia in *volgare*, ossia non in latino. A consentirne la nascita e la diffusione fu proprio quella Chiesa che del teatro - considerato peccaminoso - aveva

causato la messa al bando dopo la diffusione del cristianesimo. Prendendo sempre più spazio all'interno delle sacre rappresentazioni, questa forma drammaturgica si sviluppò progressivamente, nello stesso periodo nel quale si affermava la commedia dell'arte. Ma mentre gli attori girovaghi giravano per le piazze e le aie, la commedia in volgare assumeva una dignità letteraria e diveniva intrattenimento colto per le corti e i palazzi aristocratici, riallacciando i fili interrotti con la commedia classica e talvolta connotandosi anche territorialmente, con l'uso di dialetti. La prima commedia in volgare è *Il formicone* di Publio Filippo Mantovano, del 1503. Tra gli autori più interessanti, da ricordare l'Ariosto (*La cassaria*, 1508), Machiavelli (*La mandragola*, 1515); l'Aretino (*Il marescalco*, 1526) e Giordano Bruno (*Il candelaio*, 1582).

La commedia dell'arte

Della commedia dell'arte abbiamo diffusamente parlato in una precedente monografia di questa serie (n. 4, aprile 2009), quindi ci limiteremo a qualche accenno, peraltro doveroso visto il peso che essa ebbe nella diffusione non solo del genere comico a livello europeo, ma del teatro in senso lato. A caratterizzare la commedia dell'arte furono soprattutto alcuni elementi: che a proporla fossero attori professionisti, impegnati in lunghe tournée in giro per l'Europa; che gli stessi attori recitassero a sog-



getto, ossia improvvisando (sia pure con l'aiuto di formulari) su una trama appena abbozzata, il canovaccio; e ancora che i personaggi fossero maschere, "tipi" umani per eccellenza - dall'amoroso all'avaro, dal capitano al servo sciocco - sui quali attori e attrici si specializzavano.

Il giro di boa tra Commedia dell'Arte e commedia in senso moderno avviene invece nel Settecento con Carlo Goldoni, il grande "riformatore" della scena. Ed è nello stesso periodo che iniziò anche il progressivo svilupparsi del teatro borghese, che supera la netta distinzione fra tragico e comico, portando sul palcoscenico la vita quotidiana della gente comune, con i suoi aspetti sia drammatici sia brillanti.



Cinquecento - Il Ruzante

Una citazione a parte merita Angelo Beolco, detto il Ruzante. Nato nel Padovano verso il 1496 e morto a Padova il 17 marzo 1542, era figlio naturale di Giovan Francesco Beolco, professore di medicina dell'Università di Padova. Nei suoi confronti,

la critica si è divisa nel corso del tempo, considerandolo prima autore di puro istinto poi, progressivamente, autore colto, in considerazione dei riferimenti letterari presenti nelle sue opere. Si diede egli stesso lo pseudonimo di Ruzante o Ruzzante, traendolo dal personaggio che normalmente rivestiva negli allestimenti delle sue commedie.

Sperimentatore e innovatore, nelle sue opere Ruzante usa una lingua di difficile comprensione, il pavano, che ne ha causato un progressivo abbandono, iniziato già pochi anni dopo la sua morte, motivato però anche da un altro motivo: il fatto, cioè, che nelle sue opere egli non si limitasse al puro divertimento, portando sul palcoscenico, con forte verismo, le condizioni di miseria in cui i contadini vivevano e le ingiustizie a cui i più umili erano sottoposti.

Una bella rivincita gli è venuta comunque, tra gli altri, dalla citazione a lui dedicata da Dario Fo, insignito del Premio Nobel per la Letteratura; parlando di lui ha dichiarato infatti: «Uno straordinario teatrante della mia terra, poco conosciuto... anche in Italia. Ma che è senz'altro il più grande autore di teatro che l'Europa abbia avuto nel Rinascimento prima ancora dell'avvento di Shakespeare. Sto parlando di Ruzzante Beolco, il mio più grande maestro insieme a Molière: entrambi attori-autori, entrambi sbeffeggiati dai sommi letterati del loro tempo. Disprezzati soprattutto perché portavano in scena il quotidiano, la gioia e la disperazione della gente

comune, l'ipocrisia e la spocchia dei potenti, la costante ingiustizia».

Il comico in Shakespeare

William Shakespeare (1564-1616) è uno dei grandi nomi della drammaturgia di tutti i tempi (monografia n. 6, ottobre 2009). Nella sua produzione possiamo individuare sia opere prettamente comiche, sia opere nelle quali la comicità si insinua tra le maglie della tragedia.

Al genere "commedia" vero e proprio appartengono diverse opere. *La Commedia degli errori*, databile intorno al 1590, si rifà ai *Menaechmi* di Plauto, e riprende quello che già più volte abbiamo indicato come uno dei grandi meccanismi comici utilizzati fin dall'antichità: lo scambio di identità. Di tono amoroso sono invece *La Bisbetica domata*, *Due gentiluomini di Verona* e *Pene d'amore perdute*, tutte risalenti al 1594 circa. Tra mito, fantasia e romanticismo si colloca poi *Sogno di una notte di mezza estate*, del 1595 circa, mentre "tragicommedia" è certamente *Il mercante di Venezia*, dell'anno successivo, nella quale i giochi d'amore di alcune coppie si intrecciano attorno alla figura fondamentalmente tragica di Shylock, l'ebreo, che alla fine pagherà pesantemente il suo non essere veneziano e il suo desiderio di aver ragione di un cittadino della Serenissima. Ancora al genere romantico si legano poi *Molto rumore per nulla*, *Come vi piace* e *La dodicesima notte*, tutte scritte nel nuovo secolo, negli stessi anni de *Le allegre comari di Windsor*, vera e propria farsa di ambito bor-



Shakespeare



Molière



Goldoni

ghese. Di poco successive sono poi due opere, chiamate “commedie amare” o anche “opere problematiche” (*problem plays* o *dark comedies*), in quanto in esse tragedia e commedia si intrecciano, portando comunque a un lieto fine: *Tutto è bene quel che finisce bene* e *Misura per misura*. Alle tragicommedie (o *romances*) appartengono infine alcune tra le ultime opere di Shakespeare, come *Il racconto d'inverno* e *La tempesta*.

Non mancano poi, come detto, anche se non sono numerosi, inserti comici in contesti tragici: si pensi alla scena dei becchini nell'*Amleto*, o a quella del portiere nel *Macbeth*.

Il comico in Molière

Autore di spicco nel “genere ridicolo”, (monografia n. 8, aprile 2010, condivisa con Goldoni) Molière portò sul palcoscenico i vizi della società del suo tempo (per quanto gli fu concesso, naturalmente). Importante, nella struttura delle sue commedie, è l'influenza della farsa di matrice popolare, ossia della commedia dell'arte, che nel Seicento era a metà del suo sviluppo. Il francese aveva assorbito il meccanismo comico che muoveva, come un ingranaggio perfetto, le migliori performances dei comici del tempo e ne aveva fatto tesoro. Tutto ciò, aggiunto a un'acuta osservazione della realtà, è il segreto

del successo di Molière, come spiega Luigi Lunari nella raccolta della Bur - Rizzoli dedicata al francese: «È il suo stile più facile e sicuro, al quale ritorna sempre e non solo quando le esigenze della programmazione richiedevano uno di quei successi pronti e sicuri che non erano certo le grandi commedie a garantirgli, ma anche nell'ambito delle grandi commedie stesse, o per allentarne il tono (come nella *Scuola delle mogli*), o per puntellarne l'architettura comica (come nei numerosi momenti farseschi delle commedie di carattere, quali *L'avaro* o *Il malato immaginario*), o ancora - con una pregnanza che supera peraltro l'ambito e gli scopi della farsa - per mettere in burletta, o *demistificare*, il ‘lieto fine’ della più banale convenzione (come ancora nella *Scuola delle mogli* e nello stesso *Tartuffo*)».

Il comico in Goldoni

Circa un secolo più tardi, il terreno per la nascita del teatro borghese è ancora più maturo, più pronto ad assorbire la linfa che arriva dai profondi cambiamenti in atto nella politica, nell'economia, nella cultura e nella società. Il pubblico veneziano si trova così diviso tra gli amanti della commedia dell'arte, che comunque, ormai imbastardita, sta esaurendo la propria carica, gli appassionati del teatro

fantastico e magico del tradizionalista Carlo Gozzi, e, appunto, i sostenitori del più moderno avvocato-commediografo, che perfeziona quanto avviato, tra gli altri, da Molière.

Anche a Venezia, dunque, si comincia a ridere del proprio quotidiano, dei propri vizi (o meglio dei vizi che si pensa siano degli altri), delle piccole grandi storie che animano la brulicante vita dei campielli e della botteghe affacciate sulla laguna. Ed è, soprattutto, una comicità intelligente, quella del Goldoni (così come lo era stata quella di Molière, al di là dei momenti farseschi), che gioca sì anch'essa con i lazzi ereditati dalla commedia dell'arte, affidandoli e alleggerendoli nei toni, ma si fa via via più sottile, più raffinata, divenendo umorismo e ironia.

L'Ottocento

Con l'Ottocento giunge finalmente a maturazione quel percorso - cui abbiamo più volte accennato - verso il “teatro borghese”, innescato da una lunga serie di eventi sociali e politici.

Ma l'altra faccia della medaglia dell'Ottocento - quella sorridente - porta con sé, soprattutto nella seconda metà del secolo, un'invidiabile schiera di nomi di grande spicco, da Oscar Wilde in Inghilterra a Georges Feydeau in Francia, a diversi autori e attori italiani di primo piano.

Il vaudeville e Feydeau

Contrariamente a quanto si può pensare, il vaudeville non è una forma di spettacolo sviluppatasi tra Otto e Novecento, ma più antica. Le sue radici risalgono infatti alla fine del Settecento, quando divenne piuttosto diffusa in Francia, dove nel 1792 fu aperto il primo Theatre du Vaudeville. Con il termine vaudevilles si intendevano arie musicali che venivano alternate a brani in prosa nella messinscena di commedie dal carattere leggero e brillante. Dalla Francia il vaudeville passò poi in Nord America, dove fu successivamente sostituito da radio e cinema, ma non prima di aver lasciato la propria eredità al moderno teatro di varietà. Particolare successo ebbe infine a Berlino fra gli anni Trenta e la fine della seconda guerra mondiale.

Venendo agli autori, oltre a Eugène Labiche (1815 - 1888) va senz'altro citato Georges Feydeau (1862-1921). Figlio d'arte (il padre era l'autore Ernest-Aimè), Feydeau si dedicò molto presto alla scrittura e alla regia teatrali: il segreto del suo successo era il perfetto meccanismo comico con il quale caratterizzava le sue opere, dotate di una straordinaria vis comica spesso affidata alle sole situazioni, anziché alle parole (fondamentali, nelle sue messinscene, le entrate e le uscite sincronizzate





Oscar Wilde
In basso, Ettore Petrolini

al secondo). Tra le sue farse più celebri, *Il tacchino*, *La pulce nell'orecchio*, *Sarto per Signora* e *L'albergo del libero scambio*. Da notare che, al di là dell'apparenza esclusivamente comica della sua opera, Feydeau fu un acuto osservatore della sua epoca, della quale mise alla berlina la superficialità, l'incoerenza e la leggerezza morale (pur essendone schiavo egli stesso: giocatore accanito, cliente fisso di Maxim's, morì per le conseguenze della sifilide).

L'ironia di Oscar Wilde

Oscar Wilde nacque a Dublino nel 1854 e morì a Parigi nel 1900, appena quarantaseienne. Intellettuale, autore di poemi, romanzi e opere teatrali, fu personaggio controverso, amato e odiato dalla variegata società della sua epoca, il cui perbenismo non gli perdonò, in particolare, l'esternazione di scelte sessuali *politically incorrect*. Tagliente e aggressivo, lo stile di Wilde fu sempre intriso di un umorismo impietoso e sferzante, controcorrente e provocatorio, motivato essenzialmente dal desiderio di stuzzicare il lettore e di risvegliarne lo spirito critico. Strumenti ideali per questa sua opera furono aforismi

e paradossi. Gioia e dolore, risata e tragedia in Wilde si incrociano di continuo. La sua ironia è l'espressione più evidente di quel cinismo di fondo attraverso le cui lenti guardò la vita, di quella continua lotta tra bene e male che caratterizzò la sua esistenza, costantemente in bilico fra trasgressione e desiderio di splendore morale.

Intanto in Italia...

tra Pirandello e Petrolini

Poco più di dieci anni dopo la nascita di Oscar Wilde a Dublino, ad Agrigento vedeva la luce Luigi Pirandello (1867-1936; monografia n. 9, giugno 2010). In queste righe, ci interessa affrontare la sua idea di "umorismo", più volte approfondita in articoli e saggi, tra i quali quello intitolato appunto *L'umorismo*, pubblicato nel 1908, già ricordato all'inizio di questa ricerca. Per capire la differenza tra comicità e umorismo Pirandello porta un esempio: «Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di qual orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. 'Avverto' che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa espressione comica. Il comico è appunto un 'avvertimento del contrario'. Ma ecco intervenire qualcosa che ci fa passare all'umorismo: una riflessione che va al di

là dell'apparenza, che scava sotto la superficie. Scrive Pirandello: «Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente, s'inganna che, parata così, nascondendo le rughe e le canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico»

Ancora più giovane (di diciassette anni) di Pirandello è Ettore Petrolini, che peraltro morirà anch'egli nel 1936, ad appena 52 anni. E se Pirandello era in quegli anni una delle voci più eccelse del teatro "alto" italiano, Petrolini era uno dei volti di spicco di quella straordinaria, effervescente, brillante realtà "minore" che era il teatro comico nelle sue forme più in voga in quegli anni: il varietà e la rivista. Intelligente, ironico, coraggioso e sopra le righe, Petrolini fu attore e autore, grande innovato-

re sia sul versante dei testi, lanciati nel surreale, sia su quello della tecnica attoriale, grazie ad un uso originale della respirazione, della voce, del corpo. Tra le sue battute storiche, quella con la quale accolse - lui, picconatore della dittatura - la medaglia attribuitagli da Mussolini: "E io me ne fregio!", disse.

Romano fino al midollo, Petrolini iniziò la sua carriera come improvvisatore comico nei piccoli teatri della città, inventando personaggi fantastici o ritraendo i tipi umani che vedeva intorno a sé. La sua prima esperienza di palcoscenico avvenne a Campagnano, dove debuttò giovanissimo con la macchietta *Il bell'Arturo*: durante l'esibizione cadde e si rippe un piede... ma così bene che il pubblico, ridendo a crepapelle, gli chiese il bis.

L'allora Ettore Loris iniziò così la sua carriera, tra alti e bassi, conquistando "controcorrente" il cuore di un pubblico assai più avvezzo, all'epoca, ad applaudire i grandi attori drammatici che non chi era considerato poco più che un guitto di terz'ordine, o meglio un "buffone distinto", come egli stesso ebbe a definirsi nell'autobiografico *Bravo, grazie!*

Da solo o in coppia con la compagna di quegli anni Ines Colapietro (poi nella sua vita entrerà Elma Criner, che diverrà sua moglie),
E t -



tore Loris proseguì il lungo e tortuoso cammino verso la celebrità. Il grande successo arrivò durante una tournée in Sudamerica, insieme a Ines. Furono quelli anni di grande creatività, nei quali Petrolini mise a punto le sue armi comiche, inventando una serie di macchiette di grande originalità, destinate a far breccia nel pubblico. Nel 1914 così scrisse, a proposito del suo stile: «Ho importato la parodia. Ho abolito le definizioni di ‘comico nel suo repertorio’; oppure ‘comico macchiettista’ eccetera, e comparvero - per me - i primi aggettivi di ‘parodista’ o di ‘comico grottesco’ e di ‘originale’, ‘fantastico’, ‘bizzarro’ e via di seguito! » Nascevano così Giggi er bullo, il Sor Capanna, Salamini, Fortunello e altri. «L'arte sta nel deformare», diceva Petrolini, distinguendo così la mera imitazione “a pappagallo” dalla rielaborazione comica. Casi a parte, per spessore e forza teatrale, sono poi personaggi come l'immortale Gastone, il già citato Bell'Arturo e l'Antico romano/Nerone.

Tornato in Italia e osannato dal pubblico, nel 1915 Petrolini fondò una sua compagnia, con la quale portò sul palcoscenico le sue prime riviste. Da ricordare anche la sua collaborazione con i Futuristi, nata - nonostante le sue prese in giro di certi atteggiamenti del movimento - dopo l'entusiastico commento dato da Marinetti al personaggio di Fortunello. In tale ambito, da ricordare *Radioscopia di un duetto*, “simultaneità del teatro di varietà”, scritto da Petrolini e Francesco Cangiullo nel

Bravo! Grazie!

Tanto per gradire... ecco un passaggio tratto dal *Nerone* di Petrolini, del 1917.

EGLOGE: (*entrando con un urlo di terrore*) Cesaretto te vonno ammazzà! Tu sei responsabile dell'incendio.

NERONE: Io responsabile dell'incendio? No! Sono assicurato con la Fondiaria.

POPPEA: Cesare, persuadi il popolo con uno dei tuoi soliti discorsi.

NERONE: Sta bene, parlerò col popolo, ma non mi lasciate solo... venitemi a tergo...

(*Si avvia al podio, ma delle urla improvvisate lo fanno retrocedere frettolosamente*) Ah, no... il popolo è ignorante... vo' li quatrini... (*Ripete l'azione e nuovamente retrocede*)

Ho trovato... il popolo è mio... un nume mi ha dato un lume: Eureka! Eureka! E chi se ne... importa! L'ho in mano... Basta che lo fai divertì il popolo è tuo... (*Va al podio accolto nuovamente dalle urla, rimane al podio dicendo i numeri della morra*) Sette... Tre... Tutta...

VOCE (d. d.): Quattro... Otto... Sei... Sei...

NERONE: ...stupido!... Ignobile plebaia! Così ricompensate i sacrifici fatti per voi? Ritiratevi, dimostratevi uomini e domani Roma rinascerà più bella e più superba che pria...

VOCE (d. d.): Bravo!

NERONE: Grazie. (*Rivolgendosi a Egloge e a Poppea*) È piaciuta questa parola... pria...

1918. Lavorò anche per il cinema. Molti commedionografi italiani scrissero per lui, come Testoni, Simoni, Antonelli, Ogetti, Salvator Gotta; adattò alcune opere, come *Lumie di Sicilia* di Pirandello, reso *Agro de limone*, nel 1925, e di suo pugno scrisse teatrali e riviste, dagli atti unici *Amori de notte e Romani de Roma*, alle commedie *Gastone*, *Il padiglione delle meraviglie*, *Benedetto fra le donne*, *Chicchignola*. Fu anche musicista e cantante. Tra le sue interpretazioni più note, *Una gita a li castelli* più

famosa come *Nannì*, e soprattutto *Tanto pe' cantà*.

A tenere alto il suo ricordo e a mantenere vivo il suo repertorio sono stati e sono in tanti. Tra loro, Nino Manfredi, Mario Scaccia e Gigi Proietti.

Tris d'assi: varietà, avanspettacolo e rivista

Il varietà, nacque alla fine dell'Ottocento a Napoli sulla scia del *café-chantant* francese e sotto l'influenza da un lato dei *feuilleton* e delle commedie sentimentali in voga all'epoca, dall'altro de-

Il popolo quando sente delle parole difficili si affeziona... Ora gliela ridico... Più bella e più superba che pria.

VOCE (d. d.): Bravo!

NERONE: (*sempre più affrettatamente quasi cercando di sorprendere il popolo*) Più bella e più superba che pria...

VOCE (d. d.): Bravo!

NERONE: Più bella... grazie.

VOCE (d. d.): Bravo!

NERONE: ... Zie.

VOCE (d. d.): Bravo!

NERONE (*facendo il gesto di dire la parola, senza però dirla*)

VOCE (d. d.): Bravo!

NERONE: Bravo!

VOCE (d. d.): Grazie!

NERONE: Lo vedi all'urtimo come è il popolo? Quando si abitua a dire che sei bravo, pure che non fai gnente, sei sempre bravo! Guarda (*ripete il gesto senza dire la parola*).

VOCE (d. d.): Brrrrrrr...

NERONE: Domani... Domani... Domani... quanti ne abbiamo... Domani ne abbiamo... saranno fatte grandi distribuzioni di vino, di olio, di carta moschicida e di sesterzi... Panem et circentibus...

VOCE (d. d.): Panem et circenses!

NERONE: Cacchibus... C'è uno che parla bergamasco... Eccomi a voi tutto d'un pezzo... Io vi darò tutto, basta che non domandate nulla! Il momento è difficile, l'ora è suprema, l'affare s'ingrossa e... e chi la fa l'aspetta! Ed ora, ed ora vattene, diletta ciurmaglia!

gli spettacoli circensi e degli artisti di strada.

All'inizio, tutto nel varietà suonava francese, vuoi per richiamare la Belle Époque parigina e la sua atmosfera brillante e leggera, vuoi per dare lustro da stelle internazionali ad attrici e cantanti in realtà nostrane. Fattori, questi, che peseranno molto durante gli anni del Fascismo, ostile a qualsiasi tentazione esterofila.

Il varietà si svolgeva a teatro, sia in quelli di fama sia



Carlo Campanini e Walter Chiari nella celebre gag "Vieni avanti, cretino!" mutuata dai fratelli De Rege

in quelli popolari. Giudice unico del successo o del disastro di un varietà e di un singolo artista era il pubblico, che non lesinava applausi o fischi. I numeri proposti erano un mix di musica, balletto, arte varia e recitazione (monologhi e macchiette). Tra queste ultime, da ricordare Nicola Maldacea, considerato il padre di questo genere, inventore in particolare della figura del *viveur*, belloccio, stupido e senza arte né parte. Tra i grandi nomi del varietà, oltre a Petrolini, si possono ricordare Raffaele Viviani, Leopoldo Fregoli, La Bella Otero e tanti altri poi divenuti famosissimi come Totò, Wanda Osiris, Walter Chiari, Carlo Dapporto, Ugo Tognazzi, Sandra Mondaini e Raimondo Vianello, Alberto Sordi, Tina Pica, Peppino De Filippo, Delia Scala, Raffaele Pisu, Gilberto Govi, Erminio Macario e Renato Rascel e tanti, tantissimi altri, passati tutti sulle tavole dei palcoscenici del varietà.

Tra gli elementi vincenti della comicità degli artisti attivi in questo genere va sicuramente ricordata la loro capacità di improvvisare, di proporre un divertimento immediato e a tutto tondo, fatto di parola, di gesto e di istinto: erano artisti che sa-

Il sarchiapone

Così inizia una delle gag più esilaranti di Walter Chiari e Carlo Campanini. Siamo nello scompartimento di un treno, e un uomo allunga la mano che verso la gabbietta, coperta da un telo, che tiene accanto a sé.

Padrone gabbietta: Ah!

Primo Passeggero: Fatto male?

Padrone (*indicando il dorso della mano*):

Niente di grave, ma poteva andar peggio.

Secondo Passeggero: Come ha fatto?

Padrone: È stato il sarchiapone.

Primo: Chi è stato scusi?

Padrone: Il sarchiapone... il sarchiapone americano... sta dentro la gabbietta. Appena ho allungato il braccio, zac! Mi ha graffiato.

Primo: Il coso...

Padrone: Il sarchiapone...

Secondo: Americano...

Padrone: Conoscete, vero?

Primo: Come no? Il sarchiapone... Bisogna stare attenti coi sarchiaponi... (*al secondo passeggero*) Il sarchiapone, a una certa età, diventa pericoloso... Il suo che età ha?

Padrone: Beh... l'età media del sarchiapone americano...

Primo: Ha l'età media... Chissà quanto mangia...

Padrone: Moltissimo...

Primo: Carne... Il sarchiapone americano è carnivoro...

Padrone: Veramente il mio mangia di tutto. Le dirò anzi che la carne a volte la rifiuta. Preferisce le verdure, le zuppe...

Primo: Strano... Un mio amico, quando è tornato da un viaggio nell'Asia, si era portato un sarchiapone, ma era carnivoro...

Padrone: Ah beh, ma era un sarchiapone asiatico... Questo è americano...

Primo: Ah ecco... Questo è americano. Tutta un'altra alimentazione. Mangia in scatola.

Secondo: E, dica, in casa lo lascia libero o lo tiene in gabbia?

Padrone: Libero, libero...

Primo: Libero. Il sarchiapone americano bisogna lasciarlo libero... quello asiatico del mio amico, invece, bisognava tenerlo in gabbia. Era pericoloso.

Secondo: Io ho sempre diffidato dei sarchiaponi... Non so perché, ma mi danno un senso di... di... Anche a lei?

Primo: Beh, certo che quando ti guardano con quell'aria di diffidenza e mettono lì quel muso... Un muso così... (*fa segno come di un muso lungo*)

Padrone: No, no... (*facendo segno di un muso schiacciato*) il muso è schiacciato.

Primo: Schiacciato... Nel sarchiapone americano... Il sarchiapone del mio amico...

Padrone: Ma quello è un sarchiapone asiatico...



Walter Chari e Totò. Accanto, da sinistra, Ave Ninchi, Aldo Fabrizi, Bice Valori e Paolo Panelli



pevano sentire il respiro del pubblico e adattare la propria proposta all'atmosfera della singola serata.

Con l'arrivo del cinema e della televisione, il varietà sparì dai teatri, entrando in un solco comune con rivista e avanspettacolo.

La rivista fu in voga soprattutto tra la fine degli anni Trenta e la metà degli anni Cinquanta. Anch'essa era un misto di recitazione, musica, balletto e siparietti comici, ma il tutto aveva un livello spettacolare e scenografico più elevato di

quello del varietà. Iniziatori di questo genere furono i francesi Cogniard, due fratelli che si dedicarono al teatro leggero, con lavori come *La biche au bois* e *La chatte blanche*. Molto seguita in America, la rivista ebbe tra i suoi protagonisti Florenz



Ziegfeld, produttore delle celebri *Ziegfeld Follies*. In Europa ruoli di primo piano ebbero attori e soubrettes come Mistinguett, Joséphine Baker e Maurice Chevalier. Importante, in Italia, fu il ruolo della soubrette, che da noi diede visibilità a giova-

Dall'alto: Bramieri, Del Frate e Pisu (L'amico del giaguaro); Il Teatro dei Gobbi: Alberto Bonucci (che sarà sostituito da Luciano Salce), Franca Valeri e Vittorio Caprioli; il trio formato da Paolo Panelli, Delia Scala e Nino Manfredi; Bramieri, Mondaini e Vianello; Wanda Osiris, con i Boys, su una delle sue celebri scalinate. A destra, Macario e, sotto, I Gufi

ni poi messi in luce come attrici, da Delia Scala a Sandra Mondaini, da Lauretta Masiero a Marisa Del Frate, Bice Valori e altre ancora. Quanto all'avanspettacolo, esso si diffuse in Italia negli stessi anni della rivista. Derivato anch'esso dal varietà, si sviluppò a seguito degli sgravi fiscali offerti dal regime fascista alle sale che si trasformavano da teatri puri in cinematografi. Da questo deriva appunto il nome: avanspettacolo indica infatti quello spettacolo "ristretto" che le compagnie proponevano al pubblico prima del film.

Il cabaret

Fratello del varietà è anche il cabaret. Nato in Francia verso la fine dell'Ottocento, esso mostra subito di voler fare qualche passo in più verso la sperimentazione. Non a caso sono proprio i cabaret la culla di movimenti moderni come il dadaismo e il surrealismo.

Molto diverso a seconda della nazione in cui si sviluppa, il cabaret nasce a Montmartre nel 1881: si tratta de *Le cabaret artistique* de Rodolphe Salis, ben presto ribattezzato *Le Chat Noir* (Il gatto nero); altri locali di grido sono il *Folies-Bergère* e

il *Moulin Rouge*. In Germania il cabaret arriva invece nel 1900. Il primo, il *Buntes Theater* (il Teatro Colorato) fu fondato da Ernst von Wolzogen. Ma il boom di questi locali arriverà tra gli anni '20 e '30, con artisti come Karl Valentin al *Wien-München*. In Italia, invece, l'affermazione è più tarda. Occorre infatti aspettare gli anni '50, quando I Gobbi - ossia Vittorio Caprioli, Alberto Bonucci e Franca Valeri, con musiche di Franco Nebbia - propongono uno spettacolo che può rientrare in questo genere di matrice europea. Molti definiscono però cabaret anche il varietà e il teatro di Petrolini.

Satirico e impegnato, il cabaret italiano avrà altri bei nomi, come I Gufi (Gianni Magni, Lino Patruno, Roberto Brivio, Nanni Svampa). Tra i locali di grido, oltre al *Nebbia Club*, il *Derby* di Milano, dove muoveranno i primi passi artisti come Enzo Jannacci e Cochi e Renato, seguiti più avanti da altri volti oggi noti come Rossi, Bisio, Verdone, Boldi, Teocoli, Abatantuono, Iacchetti, Bergonzoni, Covatta, Aldo, Giovanni e Giacomo e altri ancora. In Italia, però, sul termine cabaret molto ha pesato la comicità televisiva, che ha influenzato profondamente il senso stesso del comico nel pubblico e le proposte comiche degli attori.

La televisione

Oggi, parlare di comicità significa inevitabilmente parlare di televisione e di cinema. Molto è cambiato nel "ridere" e "far ridere" rispetto a qualche decina di anni

fa: se infatti, all'inizio della storia televisiva, era quest'ultima a prendere spunto dal teatro, portando davanti alle telecamere i talenti dei palcoscenici, nel corso degli anni la situazione si è diametralmente capovolta, e ora a riempire i teatri sono gli artisti che (con più o meno merito) popolano gli studi televisivi, e il modo stesso di fare comicità è stato pro-



fondamente influenzato dai tempi e metodi della tv. Guardando indietro nel tempo, impossibile non ricordare gli sketch comici di artisti come Ugo Tognazzi, Franca Valeri, della coppia Vianello-Mondaini (*Noi... no!*), del trio Pisu-Bramieri-



Nella colonna di sinistra, dall'alto: Beppe Grillo, Roberto Benigni, Teo Teocoli (nell'imitazione di Cesare Maldini), Greggio e D'Angelo ai tempi di Drive in. A destra, nella foto grande, Paolo Rossi, in basso a sinistra Maurizio Crozza, a destra Corrado Guzzanti.

Del Frate (*L'amico del giaguaro*), di Walter Chiari (*Il sarchiapone*) e di tanti altri. Ci furono poi i primi spettacoli-contenitore di carattere comico, come *Non stop - Ballata senza manovratore* degli anni '70, dal quale uscirono artisti di nuova generazione come La Smorfia (Troisi-De Caro-Arena), i Giancattivi (Nutri-Benvenuti-Cenci), I Gatti di Vicolo Miracoli

(Smaila-Calà-Salerno-Oppini), Carlo Verdone, Zuzzurro e Gaspare.

La nascita delle tv private diffuse questo format, ma abbassandone il livello. Gran copia di cosce al vento e una comicità via via più diretta e facile indubbiamente fecero puntare verso il basso il tasso qualitativo della proposta, peraltro inversamente proporzionale al successo ottenuto: altissimo, come nel caso di *Drive in*, banco di prova per artisti come Gianfranco D'Angelo, Ezio Greggio, Teo Teocoli e Gior-

gio Faletti. Casi a parte sono programmi di satira esplicitamente politica, che con il tempo vengono però via via relegati in determinate reti e orari spesso proibitivi.

Tra i primi "fustigatori" si può ricordare Beppe Grillo negli anni Settanta-Ottanta con spettacoli come *Fantastico* o *Te la do io l'America*. Programmi satirici di nicchia sono invece quelli di artisti come Serena Dandini e Corrado Guzzanti (da *Avanzi* a *La tv delle ragazze*, a *Parla con me*, con Dario Vergassola), Paolo Rossi (*Su*

la testa!) o Maurizio Crozza (*Crozza Italia*), che hanno comunque un buon seguito di pubblico.

Diverso il discorso per Zelig. Appendice televisiva dell'omonimo club milanese, questo programma televisivo - nato nel 1997 con il titolo (significativo) *Facciamo cabaret* - è diventato un cult e l'essere tra i suoi protagonisti equivale, per gli artisti, a una laurea in comicità con il massimo dei voti. Spesso, va detto, in effetti il livello della proposta è elevato. Sul suo palcoscenico (e davanti alle sue telecamere) sono transitati tra gli altri Natalino Balasso, Luciana Littizzetto, i Fichi d'India, Lella Costa, Enrico Bertolino, Gioele Dix, Giuseppe Giacobazzi, Ale e Franz, Angela Finocchiaro, Checco Zalone, Antonio Cornacchione, Enrico Brignano, Leonardo Manera, Marco Della Noce e Paolo Migone. Un caso comico a parte è quello di Roberto Benigni: scoperto da Renzo Arbore (che lo volle a *L'altra domenica*), ha costruito il suo personaggio attraverso varie pellicole e trasmissioni, rivelando strada facendo il suo straordinario talento di artista e perfezionando le sue taglienti doti satiriche.

Il cinema

Profondi cambiamenti nel comico anche per quanto riguarda il grande schermo.



Agli inizi dell'avventura cinematografica, nelle celebri *Comiche* in assenza del sonoro l'esca per pescare la risata del pubblico era affidata alla sola immagine: quindi da un lato all'intrinseca comicità dell'attore (con tipi clowneschi come Stanlio e Ollio o come Charlie Chaplin o Buster Keaton, dall'aria comicamente triste e stralunata) e dall'altro al susseguirsi di situazione di pura comicità, come il classico scivolone sulla buccia di banana. Tra gli altri nomi da ricordare, il canadese Mack Sennett (che tra l'altro diresse moltissimi film di Charlie Chaplin), il produttore Hal Roach (1892-1992), Larry Semon (Ridolini), Harry Langdon, Max Linder, Harold Lloyd e i Fratelli Marx. Di decennio in decennio, il comico al cinema è cambiato, da un lato seguendo la strada della commedia raffinata, spesso di carattere romantico (qualche titolo: *A qualcuno piace caldo*,

Operazione sottoveste, fino alle opere di registi come Mel Brooks - per esempio *Frankenstein junior* - o Blake Edwards, si pensi alla saga della *Pantera Rosa*), dall'altro specializzandosi in comicità pura e semplice, con diversi esiti: dalla divertente ingenuità di Jerry Lewis e Dean Martin alle parodie alla Leslie Nielsen fino ai più beceri cine-panettoni. Tra i casi a parte, sicuramente da citare Woody Allen, maestro dell'umorismo e dell'autoironia, e le saghe di Fantozzi (create e interpretate da Paolo Villaggio) e Mister Bean (Rowan Atkinson).

La radio

Anche la sola voce gioca un ruolo nella storia della comicità. Moltissimi gli spettacoli di intrattenimento comico celebri nel mondo. Per restare in Italia, tra gli altri si possono ricordare i mitici *La corrida* (con Corrado, che poi la porterà anche in tv) e *Alto gradimento*, con la coppia Arbore-Boncompagni. In tempi più recenti, da ricordare tra gli altri *Il ruggito del coniglio* con Antonello Dose e Marco Presta, *Caterpillar* condotto da Massimo Cirri e Filippo Solibello e *610* con Lillo & Greg.

In questa pagina, alcune formazioni comiche di ieri (i Fratelli Marx) e di oggi: Aldo, Giovanni e Giacomo e la coppia Ale e Franz.

Qui accanto, invece, mister Bean e, più in basso, Gilberto Govi: due esempi di uso comico del volto

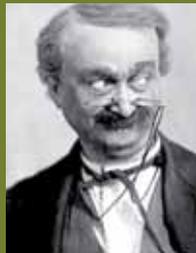


Le armi a disposizione di un comico (testo a parte, quando presente) sono numerose e ruotano tutte attorno alla sua persona, mentre peso scarso se non nullo hanno elementi esterni come la scenografia o la musica (diverso il discorso per il costume, che può essere parte integrante di un personaggio). Ecco allora assumere un ruolo di primo piano la gestualità, il tono della voce, la dizione stessa: tipico l'uso del dialetto per sottolineare alcune frasi o per dare una connotazione particolare a un personaggio.

Ma l'arma forse più rilevante è il volto, divenuto ancora più importante con strumenti quali il cinema e

la televisione, che permettono di metterene in evidenza la mobilità, altrimenti destinata a perdersi in buona parte nelle platee dei teatri. L'uso efficace del volto richiede una notevole conoscenza di sé, una grande autoironia e un'accurata tecnica. Qualche esempio?

Il plastico Gilberto Govi o, diametralmente opposto, l'apparentemente assente e stralunato Buster Keaton. In tempi recenti, da sottolineare l'uso del volto di comici come Benny Hill o Rowan Atkinson.





Il drammaturgo e studioso di teatro analizza

Alla ricerca del comico

■ di Luigi Lunari

L'appunto

Quando qualcosa di comico ci colpisce ci abbandoniamo al riso; che è forse la più misteriosa e inspiegabile manifestazione del comportamento e della comunicazione umana. Da dove ci viene, il riso? Da quale tra i nostri antenati - omini e primati - lo abbiamo ereditato?

Il concetto di "comico" è certo patrimonio dell'*homo sapiens*, ma altrettanto certamente - prima di uscire dalla selva - il riso è stato per l'uomo un segnale di aggressività e un gesto di minaccia. Gioachino Belli lo ha intuito e dichiarato: "Chi ride cosa fa? Mostra li denti!"

Sono passati milioni di anni, e ancora oggi questa strana reazione fa parte della nostra espressività. Perché ridiamo? Per ridicolizzare e umiliare un nemico? Per esorcizzare il pericolo di una nostra debolezza? Per sfuggire a un

confronto? Pagine e pagine sono state scritte per tentare di dare una risposta a questo affascinante problema, che affonda le proprie radici nel più profondo e lontano inconscio collettivo. Forse l'antica aggressività si è edulcorata in qualcosa di più innocuo e familiare: e anche del riso - in fondo - si ride, quando si afferma che "il riso fa buon sangue".

Ma affidati questi pensieri a chi voglia dedicarvi qualche attenzione, torniamo alla causa del riso: ovvero al concetto di comico, e - data l'occasione - a come il comico si manifesta nel teatro. Anzitutto, uno stupefacente dettaglio va constatato: che "comico" è antico sinonimo di "teatrale". Comici dell'Arte sono gli attori, il *Roman comique* di Scarron è un romanzo d'ambiente teatrale, *L'illusion comique* del vecchio Corneille è l'affascinante illusione del teatro, la "barca dei comici" del Goldoni trasporta una compagnia d'attori... E anche qui, un motivo di riflessione: che cosa ha portato questa nobile parola, sinonimo dell'arte e della professione teatrale, ad essere - oggi - sinonimo di una cosa bassa e banale come il "ridicolo". Chi - nei secoli - ha tradito quell'arte fino a questo punto? Chi - ancora oggi - continua a tradirla,

facendo del teatro il tempio del "ridere-ridere-ridere"? Chi vuol ridurre il teatro al ruolo di cugino scemo (si veda altro mio pezzo su *Fitinforma*) dello spettacolo italiano?

Ma ancora una volta torniamo al tema. I teorici e i critici distinguono, nella drammaturgia e nella pratica del palcoscenico, il comico di carattere, il comico di situazione o d'intreccio, il comico di battuta o d'espressione.

Il comico di carattere è quello che prende a protagonista un personaggio (un "carattere", appunto), e ne segue le vicende per così dire in esclusiva, rapportando a lui tutti gli altri personaggi. È in fondo un ritratto a piena pagina: e commedie di carattere sono *Il misantropo* di Menandro, *Il miles gloriosus* di Plauto, *Il Marescalco* dell'Aretino, *L'avaro* di Molière, *Il Sior Todero* del Goldoni... fino al *Seduttore* di Diego Fabbri, tanto per arrivare ai giorni nostri.

Il comico di situazione punta invece sull'intreccio: i personaggi risultano in qualche modo equiparati l'uno all'altro; e anche se sono spesso individuabili uno o più ruoli principali, essi sono soprattutto ingranaggi di un meccanismo che richiama su di sé l'attenzione dello spettatore. In primo piano non vi

le radici e le espressioni di questo particolare genere

perduto (e pure tradito)

sono la descrizione e l'analisi di un tipo umano (che nel comico di carattere viene esplicitato fin dal titolo) ma c'è una "trama" cui tutti i personaggi concorrono: così è per opere come *La càsina* di Plauto, *La mandragola* di Machiavelli, *La dodicesima notte* di Shakespeare, *La scuola delle mogli* di Molière, fino (anche qui per arrivare ai giorni nostri) ad *Arsenico e vecchi merletti* di Kesselring o *Il diavolo con le zinne* di Dario Fo.

E infine, il comico di battuta: ovvero la comicità innescata da una frase, da una notazione verbale (ma per la verità anche gestuale) che giunge inattesa a priori, ma perfettamente calzante a posteriori, come il celeberrimo "Nobody is perfect" di Billy Wilder. È questo lo stilema comico più diffuso e facile, ma anche il più pericoloso, quando il gusto per la battuta si fa fine a se stesso; e il drammaturgo (ma soprattutto l'attore senza guinzaglio) infila nella situazione una frase solo perché l'occasione - magari solo un'assonanza o un insensato volo pindarico - gliene offre il destro. Uno sfruttamento di questa possibilità è la specializzazione professionale dei cosiddetti "battutisti": persone che nell'ambito della parola parlata (dunque

non solo teatro, ma anche cinema ed oratoria politica) individuano l'occasione per una "battuta ad effetto", che può andare dallo "I have a dream" di Luther King alle ovvie e ispirate risposte se in un film di Neri Parenti un personaggio dice (non importa come e perché) "Questo dove lo metto?".

Al di là di ogni bassezza e di ogni grandezza, la natura stessa del comico di battuta fa sì che esso si realizzi non tanto in opere complete, quanto in particolari momenti delle stesse. Così in certe scene di Molière (come nel *Tartuffo* o nel *Malato immaginario*), o in talune commedie di Labiche, o ancora - a ben più basso livello - nelle accozzaglie verbali di Ray Cooney. Dovessi indicare un testo in cui comunque individuare un'applicazione intesa di questo genere comico privilegierei fuor d'ogni dubbio *L'importanza di chiamarsi Ernesto* di Oscar Wilde. E segnalerei (in modo forse impudico, ma con piena coscienza ed onestà critica) i *Tre sull'altalena* del sottoscritto, dove molte battute giungono effettivamente inattese a priori, ma risultano convincenti a posteriori: nel che - come già abbiamo detto - è la migliore definizione di questo difficile marchingegno.

Ma come è vero - o come almeno così si dice - che in ogni essere umano, maschio o femmina che sia, c'è qualcosa dell'altro sesso, così questi tre modi d'essere del comico non si presentano mai allo stato puro, ma si appoggiano l'uno all'altro: talché sarebbe impensabile una commedia di carattere senza una situazione, o un comico di situazione senza battute. Ciascuno di noi possiede, nella propria esperienza di lettore e di spettatore, sufficienti elementi per verificare la realtà di questo intreccio, e la necessaria interdipendenza dei vari modi.

Altri utili distinguo possono essere comunque fatti nell'ambito dei generi delineati. Sia il comico di carattere che quello di situazione (o d'intreccio) si presentano con vari gradi - diciamo - di intensità: vi sono testi dove il carattere è tutto (si pensi a un monologo di Dario Fo), e altri dove l'intreccio è quasi prevaricante (come nel *Ventaglio* dell'ultimo Goldoni). Più interessante il comico di battuta, nel cui ambito sia il drammaturgo che l'interprete possono scegliere tra le diverse e opposte tecniche dell'understatement, dove l'effetto comico viene appena accennato lasciando allo spettatore il compito di

completarlo con una libera regia dell'immaginazione, e lo sfruttamento fino al fondo del barile di ogni minima piega della battuta. È una scelta cui - per agganciare il discorso alla più spicciola vita quotidiana - si trova di fronte chiunque debba raccontare una barzelletta: anche qui, si va dall'estrema secchezza del dialogo al bar tra un cliente e un cameriere ("Due Martini" - "Dry?" - "Zwei!") allo tsunami dilagare della celeberrima storiella di Berlusconi sulla mela e i suoi odori. Per una più nobile coppia di esempi, si pensi al divertentissimo understatement di Achille Campanile nel dialogo sull'acqua minerale, e al minuzioso sfruttamento dell'effetto nella sequenza del "Venghe ie" dal *Sik Sik, artefice magico* di Eduardo. Il tutto - mi raccomando! - verificabile su You Tube.



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

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

Giugno 2011

Antonio Fogazzaro drammaturgo fischiato

■ di Antonio Stefani

Iniziamo in questo numero la pubblicazione di un approfondimento dedicato all'opera come drammaturgo di Antonio Fogazzaro, letterato veneto del quale ricorre quest'anno il primo centenario dalla morte. A firmarlo è Antonio Stefani, giornalista, critico e studioso di teatro.

Fogazzaro drammaturgo: perché? Forse fu per via dell'Olimpico e di D'Annunzio, che Antonio Fogazzaro decise di occuparsi di teatro. Accadde centodieci anni fa, nel 1901, qualche settimana dopo l'apparizione di *Piccolo mondo moderno*. Le cose andarono in questo modo: a seguito del successo ottenuto da Gustavo Salvini sulla scena palladiana nei panni dell'*Edipo re* sofocleo (la recita avvenne il 9 giugno) e all'appello formulato da Arnaldo Vassallo - sotto lo pseudonimo giornalistico di Gandolin - in una corrispondenza apparsa sul *Secolo XIX* di Genova, nacque in alcuni notabili vicentini l'idea di chiedere a Gabriele D'Annunzio un testo espressamente concepito per av-

viare l'autentica "rinascita" degli spettacoli nell'antica sala. E fu proprio Fogazzaro a offrirsi di manifestare, in una lettera al poeta, tale desiderio. Questi fornì una risposta in termini ampiamente positivi, tanto che vi fu un incontro all'Olimpico, seguito da un sopralluogo compiuto in compagnia del pittore e scenografo Mariano Fortuny. Cominciarono a circolare sussurri su nomi di spicco, da quello della Duse allo stesso Salvini, e si annunciò pure il titolo dell'opera: *Re Numa*.

Non se ne sarebbe fatto nulla. Ma nulla ci vieta di pensare che proprio durante quell'estate, sulla spinta di tali avvenimenti, fosse scaturita in Fogazzaro la scintilla estemporanea, ovvero l'idea di tentare la strada della drammaturgia. Magari con la segreta voglia di instaurare un confronto a distanza con D'Annunzio, nel nome di una concezione d'arte e letteratura assolutamente diversa.

Da un lato, al pubblico dell'Olimpico sarebbe stata mostrata l'eroica, classicistica, estetizzante favola storica del Vate, quel Re Numa che programmaticamente si proponeva di spiegare "Le origini ieratiche della stirpe italiana" e probabilmente in versi, come nella coeva *Francesca da Rimini*. Dall'altro lato, lo scrittore vicentino avrebbe pensato - su altre ribalte - a ribadire la predisposizione verso ben altri generi culturali, di tono assai meno aulico e pervaso - anche se non come assunto dogmatico - di naturalismo, di istanze morali, capace di sottili indagini sentimentali in contesti tra il borghese, il popolare e l'aristocratico. Un teatro, insomma, affine a quello dell'amico Giuseppe Giacosa, salito alla ribalta come indagatore di interni familiari in consapevole disfacimento con *Tristi amori* (1887), ad esempio, o *Come le foglie* (1900).

Fatto sta che Fogazzaro si mise al lavoro in tale direzione proprio negli ultimi mesi del 1901, affrontando per la prima volta un genere cui, prima, non aveva mai riservato attenzioni. Non poteva prevedere che, tentando la strada del teatro, egli sarebbe andato incontro a una delle esperienze più deludenti della sua vicenda di intellettuale.

Incamminatosi nell'avven-

tura certo più per la curiosità di misurarsi col nuovo che per autentico entusiasmo, a quasi sessant'anni d'età, si dedicò con notevole fretta alla stesura dei suoi copioni, tra l'altro mentre andava progettando *Il Santo*.

Ebbene: il Fogazzaro autore per le scene, negli unici due debutti che avrebbe affrontato - 1902 - sarebbe stato fischiato dalle platee di Milano e di Venezia. E non, si badi bene, col medesimo titolo: una volta con *El garofolo rosso*, l'altra con *Il ritratto mascherato*, opere diverse per lingua, per ambiente e apparentemente (il perché di questo avverbio lo spiegheremo più avanti) di struttura dissimile, pur nell'identica estensione dell'atto unico. Tanto che il terzo anello della catena, *Nadejde*, non sarebbe nemmeno giunto all'esordio davanti a una platea.

Fischi per fiaschi

Cerchiamo comunque di procedere con ordine, fissando prima di tutto la successione cronologica dei fatti, del resto evidenziata anche dai principali esegeti e studiosi della vicenda fogazzariana. I quali si sono dimostrati quasi a disagio nell'imbattersi in quell'improvviso amore per la drammaturgia. Specie perché una tentazione s'era già presenta-

continua ►



ta allo scrittore anni prima, ma era stata rapidamente allontanata. Precisamente nel maggio del 1886, quando Eleonora Duse gli aveva prospettato, in una lettera, l'eventualità di ricavare un copione dalle pagine di *Daniele Cortis*. L'attrice avrebbe voluto portare in scena il personaggio di Elena. Fogazzaro, però, declinava cortesemente l'invito a operare un simile adattamento. "Io non potrei, non vorrei farlo mai, e non credo che un uomo d'ingegno possa accettare un compito simile" spiegava egli a Giuseppe Giacosa, già allora datosi da fare in veste di *trait-d'union*. Pochi giorni dopo, la Duse stessa si sarebbe rifatta viva dichiarandosi d'accordo con l'autore: "Ho presentito e capito; rinunzio al lavoro, e al personaggio. Io so bene che, il dramma, 90 volte su 100, è sempre inferiore a un libro. Al teatro manca la irresistibile sapienza dei luoghi... Alberi di carta e foglie foderate di tela appiccicate... Che cosa miseranda e tristemente ridicola!". Era il 22 luglio dell'86.

Qualche anno dopo, nel '92, lo stesso Giacosa rammentava a Fogazzaro: "Si possono ridurre a dramma i romanzi a grande e anche intricato sviluppo di fatti, non i romanzi sottilmente scrutatori delle anime come è il tuo".

È ora il momento di compiere un ulteriore salto nel tempo, per giungere proprio al fatidico anno 1901. Il 9 novembre, lo scrittore invia queste righe a Tommaso Gallarati Scotti: "Giuseppe Giacosa mi scongiurò di mandargli qualche verso per



Una foto interessante:
Giacosa e Fogazzaro insieme

la *Lettura* del 1 dicembre. N'ebbi l'invito una settimana fa e per il 15 il lavoro dev'essere a Milano... Manderò una pillola drammatica in dialetto: *Il Garofano Rosso* tra il comico e il serio. È un genere che mi vien facilmente e anche mi diverte lo spirito inferiore ma non soddisfa il superiore". E definisce l'atto unico "un omaggio alla Verità", riprendendo il tema dell'inno poetico composto da poco.

Il drammino viene così pubblicato sulla *Lettura*, il mensile del *Corriere della Sera*, secondo le previsioni: la definizione parla di "spunti drammatici". Subito dopo, Giacosa prospetta l'idea d'un allestimento. Fogazzaro tentenna. E, se mai la cosa si dovesse proprio realizzare, "non sarebbe possibile mettere il titolo senza il nome dell'autore?", suggerisce da Vicenza.

Finisce che il progetto va in porto. La rappresentazione viene fissata per il 9 febbraio (1902) a Milano, in occasione della festa dell'associazione lombarda dei giornalisti, all'interno di un programma "veneto" che prevede pure *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni e *A Canaregio* di Zanazzo.

A interpretare il *Garofolo*, Giacosa avrebbe voluto fossero Ferruccio Benini e Laura

Zanon Paladini. Sennonché, l'unica compagnia disponibile su piazza s'è rivelata quella di Emilio Zago. Un problema che sembra subito divenire trascurabile; mentre è infatti in corso il (breve) periodo di prove, Giacosa confida a Fogazzaro: "Quelle scene risultano sul teatro con una efficacia straordinaria". Destino vuole che, la sera del debutto al Manzoni, le cose vadano diversamente. Racconta Gallarati Scotti: "Il pubblico seguì i primi tre quarti del brevissimo atto con curiosità e approvazioni per la mirabile vivacità del dialogo, di cui ogni battuta è un colpo di scalpello rivelatore, rise credendo che l'autore volesse solo far ridere. Ma alla fine della scena, quando si accorse che il sorriso era solo a fior d'acqua e che sotto v'era il torbido mondo tragico della malvagità umana e della morte nella sua realtà cruda, ebbe un brivido di ripugnanza". Di qui i fischi, qualche applauso, le lodi ostinate di Giacosa e Arrigo Boito, le imbarazzate recensioni dei cronisti. Sul tipo di questa: "L'esecuzione è sempre stata magistrale. La Borisi, nella parte della contessa Marietta, è stata di una verità e di un'efficacia magnifiche. Zago ha creato il tipo di Busolo con una coscienza mirabile. Bene la Foscari, Alberti, Borisi e gli altri... Il pubblico ha disapprovato; anzi, all'ultima scena, si è ribellato. I pregi fulgidi del dialogo, la evidenza mirabile dell'azione, non erano certo sfuggiti; quanto dicono e fanno queste figure che il Fogazzaro fa vivere sulla scena sembrò fino all'ul-

timo così luminosamente vero da far dimenticare la fragilità dell'azione. Ma la violenza crudele con cui si rivela nella chiusa l'indole egoisticamente brutale del vecchio marito, sollevò quasi l'indignazione".

Per quanto contrastato, l'esperimento teatrale di Fogazzaro non è però destinato a fermarsi qui. Perché, sempre nel dicembre 1901, assieme al *Garofolo* egli ha scritto anche "un altro drammino, *Il ritratto mascherato*, chiestomi dalla *Neue Freie Presse*", rivista viennese. Appena saputo, l'infaticabile Giacosa gli ha chiesto di avere il testo, sempre per la sua *Lettura*. Non solo: ricevuta copia del lavoro (siamo al gennaio 1902) gli ha comunicato di avere tutta l'intenzione di fare recitare pure il *Ritratto*, da Tina Di Lorenzo. Fogazzaro invece suggerisce Irma Gramatica, e il suo desiderio viene esaudito. Sede del debutto - destinato perciò a seguire di pochissimo quello milanese del *Garofolo* - è il Teatro Goldoni di Venezia, dove si trova appunto la compagnia di Virgilio Talli e Irma Gramatica. La preparazione della recita avviene in modo a dir poco frettoloso: sabato 22 febbraio Fogazzaro legge il copione assieme agli attori, con la "prima" fissata per mercoledì 26! L'autore è presente alla "generale" della sera prima: "Mi si disse ch'erano state fatte quattro prove. Assistetti all'ultima. Fui contento della signorina G. (ramatica, ndr), molto, molto anche del Ruggeri (sì, proprio il grande Ruggero Ruggeri, ndr); meno della signora Vestri. Meno anche

della Trechi che non so più come si chiami veramente. Però mia figlia fu commossa alle lagrime e io stesso mi commossi. Lasciai il teatro colla persuasione che malgrado una esecuzione non perfetta il *Ritratto mascherato* avrebbe dovuto commuovere, piacere...”.

Persuasione fallace. Perché, come riassume Piero Nardi, “l’esito fu invece anche più disastroso di quello del *Garofolo Rosso*: il pubblico, che s’era ribellato al cinismo inaudito di Busolo, non volle saperne di Cecilie incredibilmente ideali, e fischiò e s’abbandonò alla più villana gazzarra”. Di qui il rammarico dell’assente Giacosa (“Sono persuaso che la rappresentazione fu troppo precipitosa... Basta, è una cosa scoraggiante”), i significativi commenti del giorno dopo sulla *Gazzetta di Venezia* (“L’atto cadde tra segni manifesti di disapprovazione”) e su *L’Adriatico* (“Alla fine dell’atto, taluni pochi e timidi applausi furono soffocati dagli zitti unanimi”), l’affermazione di Antonio Fradeletto (“Nessuno sapeva la parte”), la rassegnazione mista a una certa reazione d’orgoglio da parte di Fogazzaro. Che, il 2 marzo, rispondendo a Paolo Arcari per un articolo di quest’ultimo apparso su *Ateneo*, afferma: “Se lei stesso, finalmente, fosse venuto a dirmi: Badi, questa roba non si gradirà mai dal pubblico italiano, avrei risposto: Me me duole, ma non posso altrimenti”.

Tanto che decide di riprovarci ancora una volta, ed entro il 22 luglio di quel medesimo 1902 (nel marzo

la *Letture* gli ha pubblicato *Il ritratto mascherato*) ha già portato a compimento un nuovo lavoro, stavolta di maggiore estensione. Parlandone, da Tonezza, in una lettera a Gallarati Scotti del giorno 24, egli precisa: “Ho finito un drammino scritto per una delle mie solite compiacenze, non da rappresentare e intitolato *Nadejde*”. Avuto modo di leggerlo in anteprima, Yole Meschini Buaggini (la Jeanne di *Piccolo mondo moderno* e de *Il Santo*) scriveva, con innegabile saggezza, a Fogazzaro: “Se ad apprezzare ciò che risulta da quei dialoghi, forse un poco artificiosi, ci vorrebbero lettori già iniziati al genere, quali spettatori si dovrebbero esigere? Io spero che questa volta Ella non cederà alle pressioni di chi volesse far rappresentare il piccolo grande dramma. Che sarà invece bene a posto se pubblicato assieme agli altri due”.

E in effetti *Nadejde*, quando viene definitivamente alla luce, conosce soltanto l’odore della tipografia, non quello del palcoscenico. Compare l’anno dopo ne *l’Almanacco Italiano* di Bemporad (mentre i due atti unici precedenti sono già stati ospitati, in tedesco, sulla *Neue Freie Presse*). Sempre nel 1903, l’editrice Baldini e Castoldi a Milano pubblica *Scene*, che raccoglie appunto per la prima volta insieme *El garofolo rosso*, *Il ritratto mascherato* e *Nadejde*, un volume peraltro destinato a conoscere diverse edizioni. Quando la trilogia teatrale arriva in libreria, è ancora una volta Giuseppe Giacosa a parlarne, con favore, sulle

colonne del *Corriere*. Fogazzaro ringrazia e sentenzia: “Non so se l’abnegazione con la quale rivendichi a te la responsabilità dei miei fiaschi teatrali basterà a farmi assolvere. Io stesso mi dico che avrei dovuto resistere”.

Viaggio insolito all’interno di Scene

Sistemata nel tempo l’intera vicenda, vediamo ora di addentrarci nella sostanza dell’opera teatrale di Antonio Fogazzaro. Ci attende una sorpresa, ma prima occorre riconoscere che si tratta di una creatura effettivamente deboluccia, una terna di schizzi veloci che difettano di tecnica nella stesura delle battute, appaiono ipertrofici in molti monologhi, contengono evidenti (forse volute?) sviste nel sottotesto, talvolta risultano persino (qui involontariamente) comici. E se *El garofolo rosso* mescola con acuto stridore il grottesco al tragico, ma si salva in virtù d’una schiettezza realistica cui anche l’uso del dialetto dà una mano, *Il ritratto mascherato* racconta un episodio troppo sommariamente abbozzato. Quanto a *Nadejde*, come s’è visto, l’autore stesso fin dall’inizio precisa come si tratti di cosa non destinata alla pubblicazione: perché, difficoltà tecniche a parte, il copione si risolve più in un confronto di idee (misticismo contro estetismo, moralismo contro cinismo) che non in un dramma umano, un confronto espresso fra l’altro con un turgore e un’enfasi sconcertanti. Per di più, l’espedito dell’annegamento nel lago (volontario, stavolta) della giovane

protagonista, fa l’effetto di una evidente rimasticatura, giungendo dall’autore di *Piccolo mondo antico*.

Eppure i tre momenti di *Scene*, presi assieme, dimostrano d’essere collegati da un fil rouge non proprio casuale, e di costituire una sorta di appendice in forma teatrale a temi già tipici della narrativa fogazzariana. I tre atti unici, infatti, compendiano un motivo unico, quello della disgregazione della coppia nei confronti del contratto matrimoniale. Una situazione di sofferenza cui s’accompagna, con altrettanta regolarità, quello della morte.

E inoltre c’è qualcosa di più: nella “meccanica” dell’azione s’insinua - in modo assai curioso, certo sotterraneo, quasi crittografico - un identico elemento ossessivamente riproposto, rappresentato da un minimo quanto banale oggetto di scena: a far “scattare” la catastrofe in tutte e tre le occasioni è il medesimo, piccolo strumento: una chiave. Non in senso traslato (e lasciamo agli esperti di psicanalisi il gusto d’una indagine sul perché Fogazzaro scegliesse proprio tale minuscolo epperò assai significativo elemento), ma in senso puramente materiale.

Tre chiavi dunque, tre micce per altrettanti colpi di scena accanto a tre tradimenti e a tre cadaveri. Il tutto concentrato in tre copioni concepiti in tempi assai ravvicinati fra loro. Se è una coincidenza, è quanto meno curiosa. Affrontiamo dunque i testi in questione, giusto per cercare una verifica.

(continua nel prossimo numero)



TEATRO E VIOLENZA

Tra gli esempi citabili, il “Tito Andronico” di Shakespeare e il “Woyzeck” di Büchner, l’opera di de Sade e di Sarah Kane, le performance di Gina Pane, Valie Export ed Hermann Nitsch. Un viaggio alla ricerca del come e perché

■ di **Filippo Bordignon**

Omicidio. Suicidio di massa. Stupro. Automutilazione. Quale che sia la sua collocazione storica la violenza, come ogni azione esercitata su se stessi o gli altri, può assumere connotazioni sociologicamente rilevanti al punto da sviluppare dapprima un suo proprio culto e, successivamente, una vera e propria ‘estetizzazione’ capace di farne merce vendibile e determinare così una richiesta da parte del

mercato. Il mondo dell’arte non poteva perciò esimersi dal tratteggiarne le infinite sfumature ma, soprattutto, i diversi approcci a uso e consumo, emersi nel trascorre dei secoli per le ragioni più disparate. Se la funzione delle scene più truculente nelle maggiori tragedie greche va identificata con il bisogno catartico dello spettatore, è utile ricordare come un’ancor più valida spiegazione rispetto a certi eccessi stilistici sia spiegabile nella derivazione del teatro classico dai riti sacri

dell’Asia Minore. Tuttavia, il superamento della violenza attraverso una sua fruizione massiccia, non esaurisce le motivazioni delle più celebri opere teatrali incentrate su azioni di questo tipo (siano esse di carattere fisico o più perversamente psicologico); nella costituzione della loro storia, la narrativa e il teatro narrativo con tematiche violente hanno raccontato vicende di potere, politica, amore, ricostruzione di fatti storici ancor più efferati in virtù della loro autenticità.

Volendo attribuire il primato per il numero di assassinii in una sola opera, dobbiamo però trasferirci nell’Inghilterra elisabettiana: è il solito William Shakespeare che nel 1589, con il *Tito Andronico*, elabora un meccanismo perfetto costituito da una serie di omicidi, mutilazioni e atrocità assortite in crescita esponenziale per la durata di cinque atti.

“Il teatro – sosteneva il regista Giancarlo Cobelli – se non turba, non esiste”. Per il cinema (nel 1973) e il teatro

(nel 2003) Cobelli ha curato l'allestimento di un'opera tedesca che, per molti aspetti, anticipa il '900 attraverso un linguaggio urticante ai limiti del buon gusto. Ci riferiamo al capolavoro incompiuto di Georg Büchner, quel *Woyzeck* scritto nel 1837 e divenuto negli ultimi anni oggetto di un profondo culto underground. La vicenda di per sé si limita a rivisitare la cronaca di un banale assassinio avvenuto a Lipsia nel 1821. A stupire e stordire è però la carica dirompente di monologhi e dialoghi, divagazioni e ricami atroci al punto da creare una sorta di tensione psicologica nel fruitore, spiazzato da innesti tematici talvolta francamente non funzionali allo svolgimento dei fatti. Un esempio esaustivo è nell'incursione di un personaggio minore, un semplice bracciante, con un frammento di testo che recita: "(...) Ogni cosa terrena è disgustosa, anche i soldi marciscono. E per concludere, gentili signori, facciamoci una bella pisciata sulla croce, che crepi un ebreo".

Il '900 appunto - con la teorizzazione della psicanalisi e la frammentazione delle ideologie non soggettivistiche profetizzata da Nietzsche sperando nel superamento di Dio - ha per protagonista la solitudine esistenziale dell'uomo, abbandonato senza speranza di redenzione in un universo di paure, incapace di ricordare gli insegnamenti della Storia e dunque destinato a ripeterla (da qui le complicazioni filosofiche dell'Eterno Ritorno). La modernità in Büchner sta proprio nell'evocazione di un pensiero ben levigato nel-

Assassini seriali... da applausi

Il mondo della cultura, sempiternamente in bilico tra la volontà di non censurare le sue molte bocche e la tentazione di vendersi un tanto al chilo, ha sdoganato ormai definitivamente l'universo della violenza nelle sue forme meno edificanti e più truculente.

Gli assassini seriali perciò, hanno conquistato mediante la letteratura (Il silenzio degli innocenti di Thomas Harris), il cinema (nel mucchio, Evilenko dell'italiano David Grieco, Assassini nati di Oliver Stone, American Psycho di Mary Harron) e il mondo della musica (si pensi alla glorificazione di Charles Manson in ambito pop) le principali ramificazioni dell'intrattenimento intellettuale.

A teatro, un'originale riprova della fascinazione per il 'genere' in questione, è testimoniata nel 1979 dall'ottimo Amore e magia nella cucina di Mamma di Lina Wertmüller. Lo spettacolo, forte di una straordinaria Isa Danieli come protagonista, racconta l'agghiacciante vicenda della 'saponificatrice di Correggio', tale Leonarda Cianciulli che nel 1940 uccise tre donne e ne fece pasticcini incredibilmente serviti ad amiche e dirimpettaie. La vicenda, aveva ispirato due anni prima al regista Mauro Bolognini Gran bollito, film grottesco e ben girato con Shelley Winters, un convincente Renato Pozzetto e Max von Sydow, attore feticcio di Ingmar Bergman.



Dal "Titus Andronicus" di Tony Driscoll

gere, con precisione, il niente di cui il mondo è ricolmo. Citiamo ancora, per una comprensione più esaustiva, la terribile storiella narrata da Marie, compagna infedele del soldato Woyzeck: "(...) C'era una volta una povera bambina che non aveva né padre né madre, erano tutti morti e non c'era più nessuno al mondo. Lei si mise in cammino e pianse giorno e notte. Siccome sulla terra non c'era più nessuno, volle andare in cielo, e la luna la guardava così gentile, e quando finalmente arrivò sulla luna era un pezzo di legno marcio, e allora andò sul sole, e quando arrivò sul sole era un girasole appassito, e quando arrivò sulle stelle erano moscerini dorati, infilzati come li infilza il falconcello sui prugnoli, e quando volle ritornare sulla terra la terra era un vaso rovesciato, e lei era tutta sola, e allora si se-

la follia, sorpassando la pur fragile razionalizzazione etica dell'esistenzialismo e disinteressandosi barbaricamente di seminare scene assurde per il

surrealismo e il dadaismo che verrà. I meandri del Büchnerpensiero si colorano di un nero pesto, disidratando il dramma classico per dipin-

dette e si mise a piangere, ed è ancora là seduta, tutta sola”. Un nichilismo assoluto questo, da far impallidire personaggi giudicati borderline quali Antonin Artaud il cui teatro, sulla carta e sul palco, risplende in ogni suo valido allestimento per la genialità di uno ‘sregolamento’ dei sensi solo apparente: il Teatro della Crudeltà, lungi dall’accorpere elementi vicini al sadismo, incarna in maniera splendidamente teorizzata nei suoi due manifesti, un modus fisico e intellettuale al contempo di ridefinire l’adattamento di un testo.

Ma anche il sadismo più celebre e scontato – quello cioè illustrato con dovizia di particolari dal suo massimo scrittore, il marchese de Sade nell’arcinoto *Justine o le disavventure della virtù* – nasconde elementi di particolare interesse sociologico; l’equivoco principale attribuisce all’opera letteraria di de Sade la volontà di giustificare azioni quali rapimento, tortura e stupro. Le sue eroine, in realtà, pongono forse per la prima volta nella storia della cultura occidentale, la donna in un ruolo sessuale predominante. L’importanza dello scrittore francese sotto un profilo filosofico, a esempio, è evidente nel poco noto *Dialogo tra un prete e un moribondo*, opera teatrale frizzante d’un ateismo ante litteram, la quale ha contribuito alla rivalutazione dell’opera di de Sade da parte delle Accademie francesi come parte degli studi filosofici di corso.

Ed è una donna l’autore che ai giorni nostri ha saputo trasformare la violenza, da atto ormai svuotato di ogni

corrispondenza simbolica dopo decenni di bombardamento televisivo, a recupero della dimensione catartica e rituale, aggiornandone il significato idiomatico e creando nuova sensazione attorno alla scena teatrale inglese. Sarah Kane esordisce come autrice a Londra nel 1995 con *Dannati*, per la regia di James Macdonald (*nella foto della pagina d’apertura una scena*): il lavoro traccia un sordido parallelismo fra la Gran Bretagna e la Bosnia e contiene una tale mistura di brutalità da sollevare stampa e opinione pubblica in toto (il *Daily Mail* lo definì “disgustoso banchetto di sporcizia”). Era dai tempi del primo Edward Bond (quello per intenderci di *Saved*, negli Anni ’60) che uno scandalo non tuonava in terra d’Albione tanto fragorosamente per una questione culturale. Se Bond e Beckett sono tra i riferimenti più evidenti della Kane, non va scordata la sua devozione a Büchner, del quale diresse il già citato *Woyzeck*. Il successo è raggiunto con *Crave*, considerata l’opera della maturità, ma è grazie all’allestimento postumo di *Psicosi delle 4 e 48* che si raggiunge l’apice di uno stile privo di compromessi e qui purificato da ogni sovrappiù scegliendo la formula di un monologo dall’irripetibile e straziante purezza formale. L’estremo saluto al mondo ha il suono di un verso sommo e raccolto nel medesimo istante; poco prima che cali il sipario infatti, la protagonista/autrice mormora con distaccata accettazione: “Una me che non ho mai conosciuto, il volto impresso sul rovescio della mia mente... per favore



aprite le tende”.

Pare che, ironia della sorte, sia proprio dall’universo femminile che derivino le interpretazioni più soddisfacenti e originali del concetto di dolore, quasi che nell’animo di una donna sia sì presente la consapevolezza di questa ineluttabile realtà, ma pure lo slancio vitale (diremo anzi, ‘generativo’) per tralasciare i soli elementi distruttivi e giungere oltre, verso inedite form(ul)e di purezza. In ambito performativo (e dunque non narrativo) sono molte le artiste di grande caratura che dovremo nominare. Vengono alla mente, almeno, le automitazioni della body-artist Gina Pane la quale a partire dagli Anni ’60 e fino al 1981, ideò sulla propria pelle azioni di indubbia efficacia culturale/artistica, elaborando un’estetica del corpo protesa a glorificarne la fragilità.

Un percorso estremo ma ormai adottato come argomento di studio nelle Accademie di Belle Arti di tutto il mondo, perfettamente proseguito in tempi più recenti dalla viennese Valie Export. Qui la ricerca esce sbattendo la porta dalle stanze dedicate all’arte, per mischiarsi nelle strade e adottare un’incoerenza che la contamina con ogni medium a portata di mano. Oltre a una serie di azioni shock più risapute (come rotolarsi nuda sul

pavimento sopra dei cocci di vetro per infliggersi delle ferite), tra le sue trovate più riuscite ricordiamo *Touch Cinema*: l’artista è a seno scoperto ma il suo tronco è inscatolato in una struttura con due grossi fori che consentono di introdurvi le mani. Il pubblico è invitato a palparle il seno: trovandosi di fronte alla soddisfazione di un desiderio privato in ambito pubblico, i fruitori maschili della performance, alla sua prima esecuzione, hanno dato origine a una vera e propria zuffa, risultato di una condizione ambientale/emotiva inaspettata, per un’azione che la sua ideatrice ha definito “politica e critica nei confronti della sessualità ufficiale”.

Ne consegue che azioni sperimentali di questo tipo, rinunciando alla possibilità narrativa, abbiano automaticamente tralasciato la frequentazione dei palcoscenici convenzionali - come da lezione del Living Theatre - vivendo per la maggior parte dei casi di atti unici prodotti da un unico interprete.

Natura stessa dello spirito performativo contemporaneo è la non riproducibilità dell’evento, requisito spiegate da Alfred Jarry in uno scritto del 1888: “Il solo mantenere in vita una tradizione meritevole significa viziare l’idea che c’è dietro, la quale



Sarah Kane, dramma e mito

Un volto, a raccontare chiaramente il dissidio dell'anima; investigando i pochi ritratti fotografici di Sarah Kane, il denominatore comune è una sorta di sorriso smunto, quasi autoimposto e perciò prossimo alla smorfia. La scrittrice, vittima di una depressione aggravata da una timidezza davvero invasiva (la quale mal riusciva a concederle la serenità per vivere pacificamente la propria omosessualità), è riuscita nel tentativo di ridefinire i limiti concettuali del teatro contemporaneo venendo incoronata dalla critica, a partire dalla sua quarta opera Crave (siamo nel 1998), protagonista del nuovo teatro britannico e figura di spicco del movimento In-yer-face theatre (di cui si consiglia il testo omonimo di Sierz

Aleks, Editoria & Spettacolo Ed., arricchito da interviste con altri autori significativi e dunque Patrick Marber, Martin McDonagh e Mark Ravenhill). Ma fama e riconoscimenti, come da tradizione, non bastano a placare i fantasmi del Male Oscuro: solo un anno più tardi, terminato il nuovo lavoro Psicosi delle 4 e 8 la Kane tenta il suicidio. Scoperta, viene salvata e ricoverata in ospedale; convinta fermamente nella determinazione del proprio destino, la scrittrice approfitta di un breve lasso di tempo in cui viene lasciata incustodita a causa della mancanza di personale, per impiccarsi con i lacci delle proprie scarpe, morendo così a soli ventotto anni e dando origine al circoscritto culto della sua immagine artistica.

dev'essere necessariamente in un costante stato di evoluzione".

Il recupero della violenza nelle sue varie forme sensoriali in ambito collettivo viene invece esaltata da uno dei protagonisti dell'azionismo viennese, quell'Hermann Nitsch che, giunto al traguardo della centesima azione performativa nel 1998, realizza nel suo castello di Prinzenhof, in Austria, un evento rituale della durata di sei giorni, continuazione dell'Orgien Mysterien Theater, teatro delle orge e dei misteri, attivo dalla metà degli Anni '60 e fino a oggi. Si tratta di un melting pot scongiato ai deboli di stomaco, palesemente ispirato alle orge dionisiache dell'antichità e alla tradizione medievale del Teatro dei Misteri. Il pubblico viene perciò coinvolto in un happening in cui tutti i partecipanti sono vestiti di bianco e chiamati a scatenarsi in una specie di sabba con tanto di crocefissione, animato dal lancio di frutta

spappolata, fluidi corporei di vario genere, carcasse animali, sangue e altre soluzioni capaci di evocare l'atmosfera di un macello o di una corrida al suo scellerato culmine. Il significato, secondo Nitsch, è di "permettere al lato psicanaliticamente dionisiaco della faccenda di irrompere all'esterno del nostro inconscio, rendendo visibili aree sopresse degli impulsi interiori, scandagliano dunque l'inconscio collettivo".

Tirando le somme sull'ammontare di tanta truculenza e sul desiderio nel mondo delle arti e della cultura di scandagliare fino alle viscere la violenza e suoi taglienti detriti, sorge una domanda da mantenere in sospeso: forse che al pari dei riti orgiastici dell'antichità - i quali si svolgevano in concomitanza di feste stagionali o cerimonie dell'agricoltura al fine di stimolare le forze riproduttive - anche questa esigenza di testare 'l'oltre di sé', più che un desiderio di annichilimento nasconda una



meno confessata speranza di allenare la nostra accettazione, rispetto a una natura - la nostra - con la quale è impossibile venire a patti? La comprensione dell'orrore di un corpo destinato alla marcatura, di un'esistenza che a qualsiasi età è abbastanza vecchia per lasciare questo mondo hanno generato per reazione un impulso a reagire utilizzando il nostro ingegno,

per esorcizzare come meglio possibile una condizione irrisolvibile e, per questo, destinata a generare ancora molte possibilità di stupore per gli appassionati della cultura di ricerca.

Suona come un'ostinazione poco o nulla consolante? Eppure, per dirla con Hegel, "Non c'è niente di più profondo di ciò che appare in superficie".

Nella pagina a fianco, un momento della performance "Touch Cinema" di Valie Export. In questa pagina, in alto, un raro ritratto di Sarah Kane, sotto un'immagine dell'Orgien Mysterien Theater e, qui sopra, il suo fondatore, Hermann Nitsch

Non poteva mancare il gioco più... spettacolare dell'estate. La regola è sempre quella: non si vince nulla, ma si può trascorrere qualche minuto in allegria. Attenzione, però: quest'anno siamo stati cattivissimi...

Il Giocattello

1. Di chi è la prima battuta de *Il borghese gentiluomo* di Molière? Del maestro di danza, di musica o del signor Jourdain.
2. Chi è l'autore de *La cena dei cretini*?
3. Quali erano i nomi di battesimo di Garinei e Giovannini, celebri autori di commedie musicali?
4. Chi scrisse nel 1907 l'opera *Temporale*?
5. Nel 1582, l'allora diciottenne William Shakespeare sposò una donna di otto anni più vecchia di lui: qual era il suo nome?
6. Alcune farse di Georges Feydeau furono riadattate da un autore italiano. Di chi si tratta?
7. Nel 1933 fu rappresentata per la prima volta l'opera teatrale *Nozze di sangue*. Chi ne è l'autore?
8. Chi diede al "Teatro dell'assurdo" questo nome?
9. Chi scrisse nel 1931 l'opera *Chicchignola*?
10. Dove nacque Giorgio Strehler?
11. In che anno avvenne, per decreto del Luigi XIV, la chiusura del Théâtre Italien con la conseguente cacciata dei Comici dell'arte italiani da Parigi?
12. Chi scrisse *Peccato che sia una sguadrina*?
13. Come si chiama il caffè-tiere protagonista de *La bottega del caffè* di Carlo Goldoni?
14. Dove è nato Marco Paoletti?
15. Come si chiama la protagonista femminile de *La mandragola* di Niccolò Machiavelli?
16. "Teatro povero": chi ne fu il sostenitore?
17. Ernst Toller fu il maggior esponente teatrale di una corrente culturale tedesca. Quale?
18. Chi scrisse l'opera *Il dovere del medico*?
19. Uno solo dei tre grandi tragici greci (Eschilo, Sofocle ed Euripide) nacque ad Atene. Quale?
20. Qual era la professione di Arnaldo Fraccaroli, l'autore di *Ostrega, che sbrego!*, *Largaspugna* e altre commedie?
21. Nacque prima Carlo Gozzi o Carlo Goldoni?
22. Chi scrisse *La bozeta de l'ogio*?
23. Chi ideò il personaggio di Figaro, poi ripreso tra gli altri da Mozart?
24. Chi scrisse *Il crogiuolo*?
25. Di dov'era Vittorio Gassman (1922-2000)?
26. In quale commedia di Carlo Goldoni un personaggio recita: "Mo che omo, che m'ha tocà! no gh'è el compagno soto la capa del cielo. E po el me stufia con quel so vegnimo a dir el merito; deboto, figurarse, no lo posso più soportar".



1. Del maestro di musica. Francis Veber, 1998. Pietro e Sandro.
2. August Strindberg (1849-1912).
3. Anne Hathaway. Eduardo Scarpa (1853-1925), padre, tra gli altri, di Eduardo, Peppino e Tritina De Filippo.
4. Federico Garcia Lorca. Martin Esslin (1918-2002), critico e studioso inglese.
5. Errore Petrolini (1884-1936).
6. A Trieste nel 1921. Morti a Lugano nel 1997.
7. Nel 1697.
8. John Ford (1586-1640), esponente del teatro elisabettiano.
9. Rüdolf.
10. A Belluno nel 1956.
11. Lucrezia.
12. Jerzy Grotowski (1933-1999).
13. L'espressionismo.
14. Luigi Pirandello. L'opera andò in scena per la prima volta nel 1913.
15. Euripide. Eschilo nacque ad Eleusi, Sofocle a Colono, demio di Atene.
16. Giornalista.
17. Goldoni, nel 1707. Gozzi nacque nel 1720.
18. Riccardo Selvatico (1849-1901).
19. Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799).
20. Arthur Miller nel 1953.
21. Di Genova.
22. Ne I rusteghi, atto I, scena IV. La frase è detta da Margarita.

i «numeri» della Fita regionale...



- ▶ 1 Comitato regionale
- ▶ 6 Comitati Provinciali
- ▶ 252 Compagnie
- ▶ 3.865 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 3500 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 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
- ▶ 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

