

Il teatro antinaturalista

L'ENCICLOPEDIA

Straniamento In narrativa indica una tecnica stilistica di rappresentazione della realtà (un personaggio, un ambiente, un oggetto) che, evidenziando un particolare o un aspetto inconsueto, strano, presenta una percezione diversa della realtà stessa.

Nella prima metà del Novecento il teatro naturalistico, che mirava a descrivere in modo oggettivo e impersonale vicende e personaggi, fu messo in crisi da nuove concezioni che propugnavano un teatro che inducesse a riflettere, ad assumere un atteggiamento critico nei confronti di ciò che veniva rappresentato. In questa direzione si erano mosse per prime le Avanguardie storiche (in particolare il Futurismo, l'Espressionismo e il Surrealismo), che concepirono spettacoli volti a evidenziare il carattere di finzione della scena e a impedire l'adesione passiva degli spettatori alle vicende narrate, utilizzando procedimenti stilistici come la deformazione, lo straniamento, la gestualità esagerata.

Negli stessi anni, lo scrittore inglese Thomas Stearns Eliot (1888-1965) aveva reagito al naturalismo proponendo un «teatro di poesia», un dramma in versi strutturato sul modello della tragedia greca classica (*Assassino nella cattedrale*).

Artaud e il «teatro della crudeltà»

In prospettiva antinaturalistica fu significativo il lavoro condotto a Parigi, negli anni Venti e Trenta, dall'attore-regista-autore Antonin Artaud (1896-1948), teorico del «teatro della crudeltà» (la tragedia *I Cenci*, 1935; i saggi *Il teatro della crudeltà*, 1932, e *Il teatro e il suo doppio*, 1938). Proveniente dalle file del Surrealismo, Artaud rifiutava il dramma intimo e psicologico, e portava in scena situazioni estreme, crudeli, esasperate nella gestualità e nella voce, con l'intenzione di produrre, come in un esorcismo magico, una violenta carica liberatoria sia nell'attore sia nello spettatore. L'azione scenica non imitava la realtà né faceva appello alla razionalità, dunque, ma indicava simbolicamente al pubblico una strada per portare in superficie e liberare le energie primordiali inconse, pre-verbali e pre-logiche.

Il teatro epico di Brecht

Il più importante innovatore del teatro europeo della prima metà del Novecento fu il tedesco Bertolt Brecht (1898-1956). Con l'avanguardia espressionista il teatro di Brecht aveva in comune lo spirito di rivolta nei confronti della realtà contemporanea, il rifiuto della verosimiglianza e il gusto per il grottesco. In Brecht però questi elementi erano utilizzati a fini più direttamente politici (la dottrina marxista era lo sfondo ideologico della sua attività letteraria). Brecht chiamò «epico» (da *epos*, «narrazione») il suo teatro, contrapponendolo a quello «drammatico» della tradizione.

Un teatro di riflessione politica: lo straniamento

Il «teatro epico» brechtiano mira a rendere lo spettatore consapevole del fatto che non sta assistendo a un «pezzo di vita vera», ma a una «finzione» da sottoporre al vaglio della ragione. Nel mettere in scena i conflitti politico-sociali della sua epoca, Brecht vuole indurre lo spettatore a osservare criticamente la realtà del capitalismo industriale e a riflettere su di essa, per dibatterla e giudicarla. Sono gli anni dell'ascesa del nazismo e nelle sue opere si avverte la preoccupazione per il diffondersi delle ideologie totalitarie. Brecht aspira a realizzare un teatro autenticamente popolare, che recupera del teatro classico la valenza «conoscitiva» puntando non all'abbandono al sentimento e all'emozionalità, ma alla razionalità.

Per raggiungere il suo scopo il «teatro epico» di Brecht si avvale di svariate tecniche, quali la successione di scene slegate l'una dall'altra, l'inserimento di canzoni, la proiezione di filmati, l'uso di didascalie scritte su cartelli che interrompono l'azione

- Attraverso quali tecniche il teatro delle Avanguardie storiche ha cercato di impedire l'adesione passiva degli spettatori alle vicende narrate?
- Quali sono le analogie e le differenze fra il «teatro della crudeltà» di Artaud e il «teatro epico» di Brecht?
- Qual era l'obiettivo politico perseguito da Brecht attraverso le sue opere teatrali?
- Con quali tecniche drammaturgiche Brecht otteneva l'effetto di straniamento?
- Chi sono i principali epigoni del «teatro epico» di Brecht?

e indicano il punto di vista dell'autore. Inoltre, le opere di Brecht prevedono la recitazione «straniata» dell'attore, che non deve immedesimarsi in alcun modo nella parte, per non coinvolgere emotivamente il pubblico. Le situazioni stranianti servono a impedire il coinvolgimento passivo dello spettatore, a sollecitare la sua parte razionale e a stimolare interrogativi rispetto alla realtà rappresentata.

In tal senso il teatro brechtiano si contrappone al «teatro dell'assurdo» di Eugène Ionesco e di Samuel Beckett, che si afferma in Europa nel dopoguerra. Questi dramaturghi si qualificano per una totale sfiducia nella razionalità e per una percezione drammatica dell'assurdo dell'esistenza.

Gli epigoni del teatro epico

L'opera di Brecht fece da battistrada al teatro politicamente impegnato di diversi autori venuti dopo. Nell'area linguistica tedesca si segnalano il «teatro-documento» di Heinar Kipphardt (1922-1982); il teatro di Peter Weiss (1916-1982), autore fra l'altro di un testo, *L'istruttoria*, ispirato ai verbali del processo di Francoforte (1963-1964), che vide sul banco degli imputati i carnefici del lager di Auschwitz; il teatro degli svizzeri Max Frisch (1911-1991) e soprattutto Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), che denuncia il militarismo, i pericoli della scienza, la corsa agli armamenti, il capitalismo aggressivo, in un'alternanza di contenuti tragici e di toni farseschi, ma privi dello spirito «educativo» e della speranza di modificare l'uomo e la società che erano stati di Brecht.

In Italia, negli anni Sessanta, lo straniamento teorizzato dal «teatro epico» ha avuto larga influenza sulla produzione di Dario Fo (1926).

Mappa di sintesi



L'«assurdo» di Ionesco e Beckett

Il «teatro dell'assurdo»

L'espressione «teatro dell'assurdo», coniata dal critico Martin Esslin, indica la produzione teatrale di un gruppo di drammaturghi di varie nazionalità, operanti negli anni Cinquanta a Parigi, divenuta loro patria di adozione: il rumeno Eugène Ionesco (1912-1994), l'irlandese Samuel Beckett (1906-1989), il russo Arthur Adamov (1908-1970).

I loro drammi esprimono l'angoscia esistenziale di una generazione appena uscita dalla guerra mondiale e che ora, nel clima inquieto e conflittuale della guerra fredda, assiste con sgomento alla nascita della società del benessere, priva di ideali, dimentica del dramma trascorso, sempre più alienata e chiusa alla comunicazione. È questo «assurdo» dell'esistenza che molti drammaturghi rappresentano sulla scena.

Nelle opere di Ionesco e di Beckett confluiscono sia le esperienze maturate all'inizio del secolo dalle avanguardie surrealiste e dadaiste, sia la lezione dell'Esistenzialismo di Jean-Paul Sartre, che nell'opera teatrale *A porte chiuse* (1945) aveva fatto dire a uno dei personaggi: «l'inferno sono gli altri» (altri drammi di Sartre legati alla guerra, al nazismo e alla Resistenza sono *Le mosche*, 1943; *I sequestrati di Altona*, 1959), sia di Albert Camus (il tema dell'assurdo e dell'estraneità affiora nei drammi *Il malinteso*, 1944; *Caligola*, 1945).

L'assurdo linguistico di Ionesco

Scrivendo Ionesco: «Assurdo è ciò che è privo di scopo. Recise le sue radici religiose, metafisiche e trascendentali, l'uomo è perduto; tutte le sue azioni diventano insensate, ridicole, inutili». Se la vita è assurda e priva di senso anche le parole perdono di importanza, diventano illogiche o ridicole. I suoi testi teatrali sono pertanto caratterizzati da situazioni paradossali e dalla ripetizione esasperata di parole e frasi che sono dei *nonsense* («assurdità», in inglese). Ionesco esordisce nel 1950 con *La cantante calva* (1950), un'«anticommedia», come l'autore stesso l'ha definita, in quanto non presenta progressione dell'azione drammatica né uno sviluppo della narrazione, essendo i dialoghi tra due coppie in un interno borghese una vuota reiterazione di luoghi comuni, che non portano a nulla, se non a prendere atto dello squallore di una società piatta e massificata.

L'assurdo esistenziale di Beckett

Anche Beckett mette in scena non azioni, ma gesti e silenzi, in un teatro che è metafora dell'assurdità dell'esistenza, dove i personaggi, privi di interiorità, si muovono come marionette. In *Aspettando Godot* (1952), l'opera del suo esordio teatrale, il tema centrale è quello dell'attesa: due vagabondi aspettano un certo Godot, ma nulla succede, nessuno arriva, se non altri due tragici compagni dell'inferno che è la vita, e soprattutto nessuno esce. L'angoscia indefinita di questa attesa fu ben compresa dai detenuti del carcere di San Quentin, negli Stati Uniti, dove nel 1958 *Aspettando Godot* venne rappresentato. Fu un'esperienza che lasciò un segno: all'interno del penitenziario nacque infatti una compagnia teatrale, attiva fino a metà degli anni Sessanta, che ripropose il repertorio beckettiano.

Altri autori

Al «teatro dell'assurdo» sono riconducibili altri drammaturghi che hanno operato nel secondo dopoguerra, come l'inglese Harold Pinter (1930-2008), che ha dato voce alle nevrosi dell'uomo contemporaneo, in un'alternanza di cupo pessimismo e toni farseschi, e il polacco Witold Gombrowicz (1904-1969), che ha arricchito il non-senso di una vivacità fantastica. Il tema beckettiano dell'attesa, gli eventi privi di spiegazione razionale, le atmosfere surreali cariche di scetticismo e incertezza sono al centro della produzione narrativa dell'italiano Dino Buzzati (1906-1972), che si è cimentato anche

↓ Constantin Brancusi, *Maiestra*, 1915. Venezia, Collezione Peggy Guggenheim.

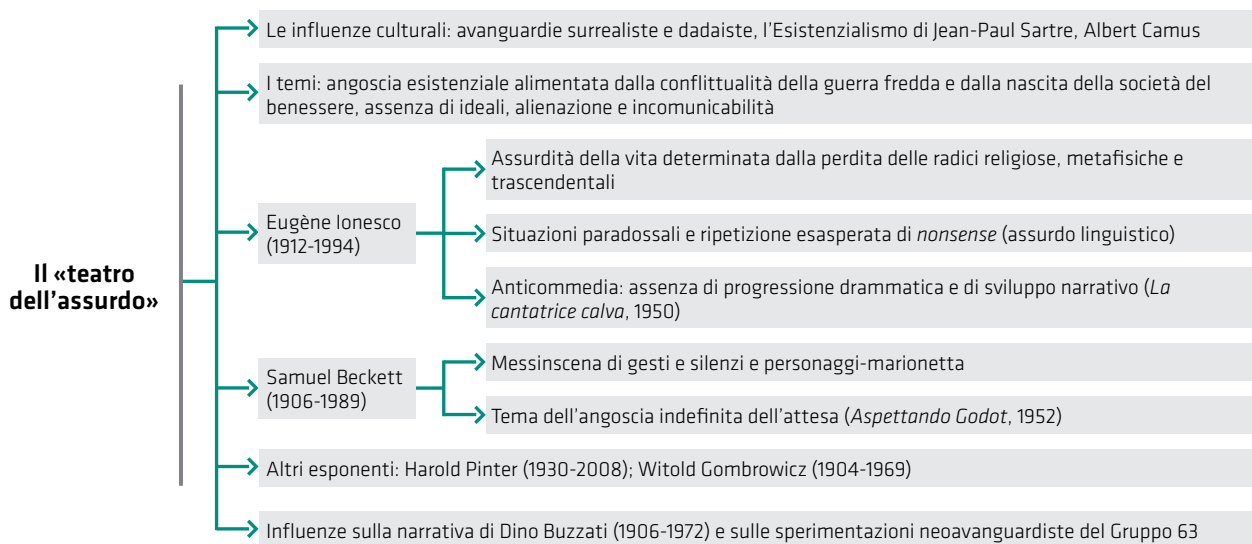


nella scrittura di testi teatrali (*Un caso clinico*, 1953; *L'uomo che andrà in America*, 1962; *La fine del borghese*, 1964). Inoltre, il «teatro dell'assurdo» ha influenzato, negli anni Sessanta, le sperimentazioni neoavanguardiste del Gruppo 63.

GUIDA ALLO STUDIO

- In quale modo il «teatro dell'assurdo» rappresenta l'esistenza umana?
- Quali movimenti culturali e quali autori hanno influenzato gli esponenti del «teatro dell'assurdo»?
- Per quale motivo, a proposito di Ionesco, si parla di «assurdo linguistico»?
- Quali sono le principali caratteristiche dei personaggi beckettiani?
- Quale tema sviluppa Beckett in *Aspettando Godot*?
- Quale scrittore italiano sviluppa in chiave narrativa i temi beckettiani?

Mappa di sintesi



Il realismo psicologico

A partire dagli anni Trenta-Quaranta nel teatro statunitense si manifestò una fioritura di opere incentrate sulla crisi dell'uomo contemporaneo. Autori come Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller mettono in scena il disagio, lo straniamento, le nevrosi, la follia che colpiscono gli individui più fragili, e in particolare le donne, a seguito della pressione psicologica esercitata dalla società e dalla famiglia. Va detto che questi drammaturghi, pur nelle loro diversità, hanno in comune l'interesse per la psicoanalisi di Freud, che in quegli anni cominciava a essere conosciuta negli Stati Uniti, come pure per il pensiero di Nietzsche (O'Neill), per i classici greci (O'Neill, Miller), per il teatro naturalista di Ibsen e per il teatro di Pirandello.

Eugene O'Neill

Le tecniche dell'avanguardia espressionista si combinano con tematiche legate al teatro di Ibsen nell'opera di Eugene O'Neill, pietra miliare della drammaturgia statunitense.

Nato a New York nel 1888 (e morto a Boston nel 1953), figlio di un attore, Eugene O'Neill fu iniziato precocemente al teatro. Si sposò giovanissimo ma abbandonò moglie e figli per girare il mondo in cerca di avventure. Nel 1910 si imbarcò come marinaio e navigò tra Buenos Aires, Sudafrica, Inghilterra, Stati Uniti. Conclusa l'esperienza del mare, fu attore con il padre e cronista in un giornale di provincia. Nel 1913, minato dalla tubercolosi e dall'alcol, venne ricoverato in sanatorio, dove trascorse diversi mesi leggendo (Dostoevskij, Strindberg e Conrad) e scrivendo testi teatrali.

Nel 1916 si stabilì a Provincetown, dove vennero rappresentati i suoi primi drammi "marini": *In viaggio per Cardiff* (1916), *Il lungo viaggio di ritorno* (1917), *La luna dei Caraibi* (1917).

Trasferitosi a New York, mise in scena il dramma in tre atti *Al di là dell'orizzonte* (1918), con il quale vinse il **premio Pulitzer**. Da allora la sua esistenza, segnata da divorzi, nuovi amori, tragedie familiari, si identificò con l'attività teatrale.

Nei drammi successivi O'Neill mise a frutto le sue numerose letture (Darwin, Nietzsche, i tragici greci, riletti attraverso Freud e Jung), che lo avevano avvicinato al tema della lotta per la vita e dell'affermazione dell'individuo nella società moderna, ma anche all'analisi dei traumi psichici e delle nevrosi causate dalle sopraffazioni familiari e sociali e dal senso di sconfitta.

Strano interludio (1928) è un lungo dramma imperniato sulle frustrazioni all'interno di una famiglia e caratterizzato dall'espedito delle battute "a parte", che traducono scenicamente il "flusso di coscienza" della narrativa contemporanea.

La trilogia *Il lutto si addice a Elettra* (1931) attualizza il ciclo tragico degli Atridi (Agamennone, figlio di Atreo, di ritorno dalla guerra di Troia viene ucciso dalla moglie Clitennestra e dal suo amante Egisto, ma verrà poi vendicato dai figli, Oreste ed Elettra) mettendo in scena la storia di una famiglia americana, in cui il codice repressivo scatena l'impulso all'autodistruzione, nel clima di disgregazione sociale provocato dalla guerra civile (1861-1865). Nel primo dramma della trilogia (*Ritorno*) il generale Ezra Ammon, tornato a casa dopo la guerra, scopre che la moglie Christine lo ha tradito con il capitano Brant, di cui è innamorata anche la figlia Lavinia. Per non perdere l'amante Christine avvelena il marito, ma questi prima di morire rivela a Lavinia d'essere stato assassinato. Nel secondo dramma (*L'agguato*) torna dalla guerra Orin, fratello di Lavinia, la quale gli svela la colpa della madre, anche se non riesce a fornirne le prove. Orin però le crede e uccide Brant; rimasta sola di fronte al suo misfatto, Christine si dà la morte. *L'incubo*, ultima parte della trilogia, si svolge un anno dopo: Lavinia e Orin tornano da un viaggio nei mari del Sud. Lavinia vorrebbe andarsene e sposarsi, ma teme che Orin, preso dal rimorso, confessi il loro delitto. Orin però si uccide, non potendo più sopportare il peso del suo gesto, e Lavinia, a cui «si addice il lutto» come a Elettra, resterà per sempre nella casa di famiglia.

Nel 1936 O'Neill ricevette il premio Nobel, cui seguì un lungo silenzio interrotto solo da *Arriva l'uomo del ghiaccio* (1946), inizio della sua ultima stagione creativa, culminata con il dramma *Lungo viaggio verso la notte* (scritto nel 1940 e rappresentato postumo nel 1956); in esso O'Neill mette in scena una giornata nella villa dell'attore James Tyrone, che vive insieme alla moglie Mary e ai due figli. Il dramma è scandito da lunghe battute tra i quattro personaggi, che si accusano a vicenda di torti subiti, di rari gesti d'amore ricevuti, e infine del fallimento delle loro vite, segnate dalla superficialità vanesia del padre, dalla malattia della madre, dedita alla morfina, dall'alcolismo della figlia, dall'esasperata tendenza all'introspezione del figlio.

Tennessee Williams e Arthur Miller

Negli anni Quaranta si affermano altri due drammaturghi di notevole rilievo, Tennessee Williams (1914-1983; *Un tram che si chiama desiderio*, 1947; *La gatta sul tetto che scotta*, 1955; *Improvvisamente l'estate scorsa*, 1958) e Arthur Miller (1915-2005; *Erano tutti miei figli*, 1947; *Morte di un commesso viaggiatore*, 1949; *Il crogiolo*, 1953; *Uno sguardo dal ponte*, 1955).

L'ENCICLOPEDIA

Premio Pulitzer Prestigioso premio conferito negli Stati Uniti a chi si è distinto nel giornalismo, nella letteratura e nella composizione musicale; venne istituito dal giornalista e magnate dell'editoria Joseph Pulitzer (di origine ungherese) e assegnato la prima volta nel 1917.

Follia, solitudine, straniamento dalla realtà, inettitudine sono i motivi dominanti delle opere di Tennessee Williams, trasposte anche in opere cinematografiche di successo. *Un tram che si chiama desiderio* (1947), ambientato a New Orleans, ha per protagonista una donna, Blanche, il cui marito si è ucciso dopo che lei ha scoperto le sue tendenze omosessuali. Preda dell'alcol, sempre in cerca di un amore che la soddisfi pienamente, Blanche vorrebbe riscattarsi ma fallisce: una relazione con il marito della sorella, uomo violento e maschilista cui non riesce a sottrarsi, si concluderà in una tragedia e con il suo ricovero in una casa di cura.

Il teatro sociale di Miller, vicino ai modelli di Ibsen e O'Neill, affronta in particolare i temi della lotta per l'affermazione sociale e dei conflitti familiari.

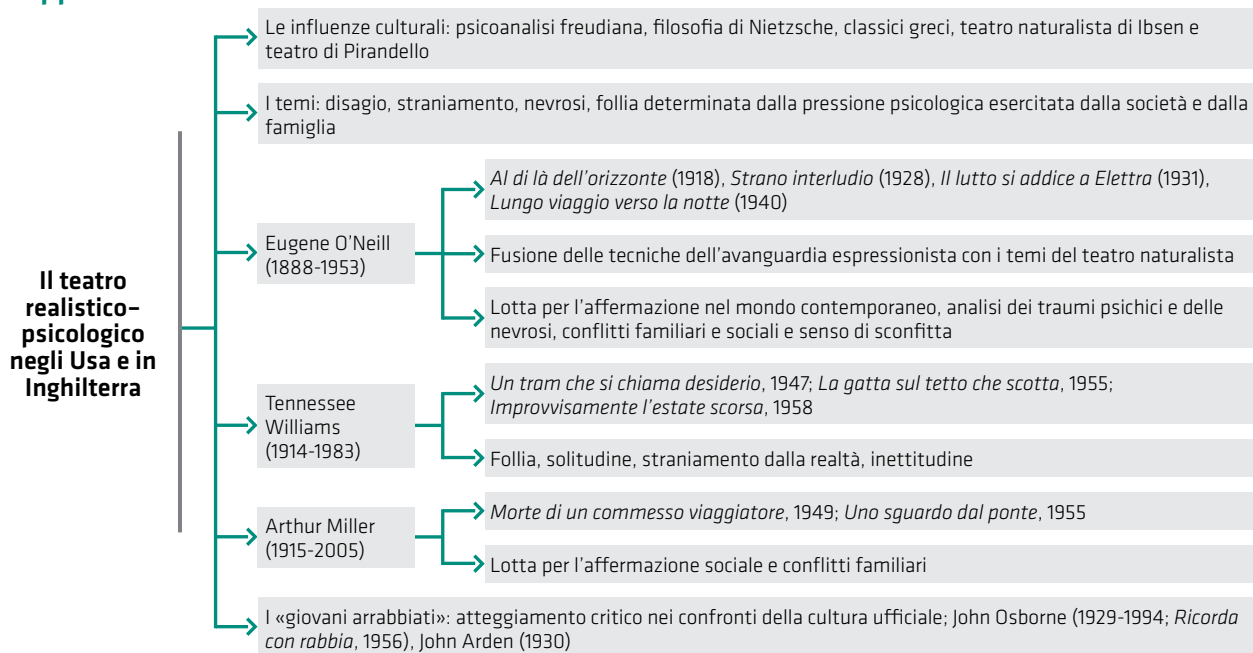
I giovani arrabbiati inglesi

Nell'ambito del realismo psicologico, nel secondo dopoguerra la scena teatrale inglese è animata dai «giovani arrabbiati» (*angry young men*), espressione con la quale si indica un gruppo eterogeneo di scrittori e drammaturghi accomunati da un atteggiamento protestatario nei confronti dell'*establishment* intellettuale e interpreti delle nuove istanze che andavano emergendo nella società. Tra gli esponenti di questa rinascita figurano i drammaturghi John Osborne (1929-1994), il cui esordio avvenne con la commedia *Ricorda con rabbia* (1956), e John Arden (1930).

GUIDA ALLO STUDIO

- Quali furono i temi rappresentati dal teatro statunitense a partire dagli anni Quaranta?
- Quali influenze culturali subirono i drammaturghi statunitensi?
- Su quali aspetti della società contemporanea rivolse la propria attenzione il teatro di O'Neill?
- Quale ciclo tragico viene attualizzato nella trilogia *Il lutto si addice a Elettra*?
- Oltre a O'Neill, quali furono gli altri due principali drammaturghi statunitensi?
- Quali aspetti accomunarono i «giovani arrabbiati» del teatro inglese?

Mappa di sintesi



Il teatro del "processo morale"

In Italia, al superamento della commedia borghese contribuirono nei primi anni del Novecento le sperimentazioni teatrali futuriste, il cosiddetto «teatro del grottesco» (Luigi Chiarelli, Pier Maria Rosso di San Secondo, Massimo Bontempelli) e soprattutto il teatro di Luigi Pirandello, che resta l'autore più significativo del XX secolo. Il rinnovamento radicale portato avanti da Pirandello, in sintonia con le sperimentazioni, anche tecniche, dell'Espressionismo, e la sua messa in discussione del rapporto tra vita e teatro, realtà e finzione, attore e personaggio, fanno da battistrada per nuove forme drammatiche.

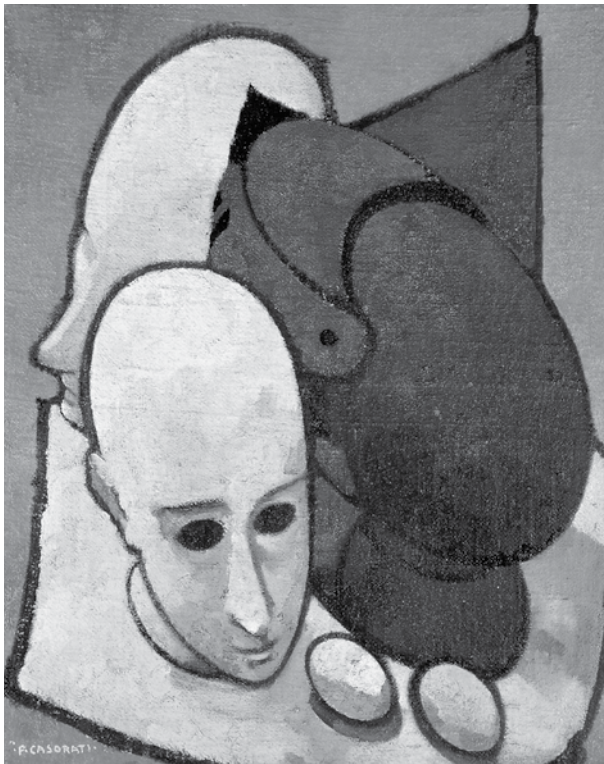
Negli anni Trenta-Quaranta si affermò una drammaturgia volta a indagare problemi morali in forma di indagine giudiziaria; principali rappresentanti furono Ugo Betti e Diego Fabbri.

Ugo Betti

I testi di Ugo Betti (1892-1953) sono stati rappresentati con successo da compagnie teatrali prestigiose (Salvo Randone e Paola Borboni, Vittorio Benassi e Rina Morelli). Magistrato di professione, Betti concepiva il teatro come strumento di approfondimento del tema della colpa e della responsabilità individuale e collettiva (*Frana allo scalo nord*, 1932; *Ispezione*, 1942; *Corruzione al Palazzo di giustizia*, 1944; *Delitto all'isola delle capre*, 1948). Se il teatro pirandelliano e «del grottesco» metteva in discussione ogni forma di conoscenza, qui il relativismo coinvolge il giudizio di colpevolezza e crea situazioni estreme, in un gioco inquietante di sospetti: per Betti non esistono colpevoli

e non, perché tutti in qualche modo lo sono. Il problema è indagato mediante lo schema dell'inchiesta giudiziaria condotta da uno dei personaggi che, ponendo sotto accusa i suoi simili, pone se stesso come voce della coscienza e sollecita nel pubblico una forte tensione moralizzatrice. Al riguardo è esemplare il dramma *Corruzione al Palazzo di giustizia*, rappresentato nel 1949.

↓ Felice Casorati, *Natura morta con l'elmo*, 1947. Torino, Galleria Civica di Arte Moderna.



LA TRAMA →

Corruzione al Palazzo di giustizia

Ambientato nel Palazzo di giustizia di una imprecisata città contemporanea, ha come tema le rivalità e i rancori tra i giudici, che possono spingersi fino a commettere un omicidio.

Ludvi-Pol, uomo potente coinvolto in oscure trame finanziarie, sta per essere processato ma viene ucciso all'interno del Palazzo. Si apre un'inchiesta (il Consigliere inquisitore è Erzi) e i sospetti si concentrano sul magistrato più anziano, il Presidente Vanan. Elena, la figlia di Vanan, chiede di essere ricevuta dal giudice Cust e gli porta un memoriale che testimonia l'innocenza del padre. Ma nel corso del collo-

quo con Cust, che è il vero colpevole, la giovane donna resta profondamente turbata, perché il suo diabolico interlocutore le toglie ogni illusione sulla reale innocenza del padre e scuote la sua fiducia nei valori in cui aveva fino allora creduto. Poco dopo Elena si uccide. Quando l'inchiesta è ormai chiusa, sconvolto dal rimorso Cust decide di costituirsi.

Diego Fabbri

La lezione pirandelliana del "teatro nel teatro" e l'interesse per le problematiche morali e religiose in forma d'inchiesta si intrecciano nel teatro di Diego Fabbri (1911-1980), drammaturgo di ispirazione cristiana. Ma, se in Pirandello il relativismo esistenziale è privo di sbocchi (si pensi ai *Sei personaggi in cerca d'autore*), in Fabbri il processo drammatico ha una soluzione positiva. Tra i suoi testi più significativi si ricordano *Inquisizione* (1950), *Il seduttore* (1951), *Processo di famiglia* (1953), *Processo a Gesù* (1955), *Veglia d'armi* (1956), *Al Dio ignoto* (1980).

Processo a Gesù

Protagonista del dramma *Processo a Gesù* è una compagnia di attori ebrei girovaghi: Elia, ex professore dell'università di Tubinga, la moglie Rebecca, la figlia Sara, Davide, innamorato di Sara, replicano sulla scena, per l'ennesima volta, il processo a Gesù di Nazareth. Ma ora lo spettacolo ha un'impostazione aperta: si invita sul palcoscenico il pubblico, che fa domande provocatorie e anima il dibattito. Gli interpreti intrecciano al dibattito il loro dramma privato e l'indagine turba profondamente Sara e Davide, responsabili (come i traditori di Cristo) di aver denunciato ai tedeschi il marito di lei, provocandone la morte. Sara, presa nella spirale del rimorso, insiste perché lo spettacolo investighi sulle cause del parziale successo del messaggio cristiano dopo tanti secoli di storia, così che il "processo a Gesù", il Grande Condannato, si trasforma in un processo alla debolezza degli uomini e in un chiarimento sul senso profondo della vita. Dalle voci degli spettatori divenuti personaggi (un sacerdote, un intellettuale, una donna delle pulizie che soffre per la perdita del figlio ucciso ma è animata dalla fede) affiora il messaggio dell'autore: il Cristianesimo corrisponde alla ricerca di amore e di perdono cui ogni individuo aspira e a questa ansia corrisponde la presenza perenne di Cristo fra gli uomini, se gli uomini si riuniscono tra di loro in suo nome.

La sperimentazione teatrale nell'età delle Neoavanguardie

Negli anni Sessanta, la Neoavanguardia del Gruppo 63 (tra cui Edoardo Sanguineti, poeta ma anche autore di teatro, *K e altre cose*) sperimenta nuove forme drammaturgiche e nuove definizioni dello spazio scenico, del ruolo dell'attore e del regista, del rapporto con il pubblico.

Autori-registi-attori

Al centro dell'attività creativa si pone, più che la scrittura del soggetto, l'interesse per la recitazione e per la regia di autori-registi-attori. I teorici e i registi d'avanguardia dissolvono lo spazio scenico tradizionale (palcoscenico, platea, palchi, loggione), talora recuperando l'antica dimensione della festa collettiva da portare in spazi alternativi come le piazze, per dare vita a spettacoli in cui il pubblico è chiamato a svolgere un ruolo attivo. La parola, ridotta a gioco dissacrante, puro suono, dà rilievo, anche provocatorio, alla reinvenzione della gestualità, messa in essere da attori-**mattatori** come Vittorio Gassman (1922-2000) o da registi come Giorgio Strehler (1921-1997), fondatore del Piccolo Teatro di Milano (1947), e Luca Ronconi (1933).

Sono interessanti anche le esperienze drammaturgiche di alcuni scrittori, come il romano Achille Campanile (1900-1977), i cui testi sono caratterizzati da una comicità surreale, o come Ennio Flaiano (1910-1972), autore di vere e proprie farse, nelle quali

L'ENCICLOPEDIA

Mattatore Attore in grado di reggere da solo la scena teatrale, grazie a una recitazione veemente e talora esasperata, una postura altera e una gestualità enfatizzata.

Dal dopoguerra al terzo millennio
I generi: Teatro

colgie gli aspetti più assurdi e paradossali della vita contemporanea: *Un marziano a Roma* (1960), portato in scena da Vittorio Gassman, narra dello sprovveduto marziano Kunt che, piombato in via Veneto, frequentata da artisti e attori, ne sconvolge la vita quotidiana prima di finire nell'oblio, "consumato" come un divo dello schermo. Più decisamente sperimentali sono le opere teatrali del pittore, scrittore, critico d'arte Giovanni Testori (1923-1993), tra le quali la trilogia costituita da *L'Amleto* (1972), *Macbetto* (1974), *Edipus* (1977), attualizzazioni grottesche di temi classici, ambientate in un contesto violento e degradato, fra operai del sottoproletariato urbano.

L'ENCICLOPEDIA

Vangeli apocrifi Racconti antichi della vita di Cristo, detti "apocrifi" (nascosti, riservati a pochi) perché esclusi dalla versione cristiana della Bibbia. Rispetto ai Vangeli canonici, vi si trovano episodi dell'infanzia di Gesù e raccolte di detti e massime a lui attribuiti; a volte forniscono interpretazioni del messaggio evangelico di Cristo vicine alle dottrine di sette ereticali.

Il teatro politico di Dario Fo

Autore-attore-regista dotato di grande abilità pantomimica è Dario Fo (1926), premio Nobel per la letteratura nel 1997. Fo ha recepito il senso delle trasformazioni in atto nella società italiana negli anni Sessanta e Settanta, e ha dato vita a un teatro politico-militante, caratterizzato da una forte carica antiborghese, e in cui si intrecciano la lezione dell'assurdo linguistico di Eugène Ionesco e la tecnica drammaturgica di Bertolt Brecht. La sua opera più riuscita resta *Mistero buffo* (1969), un lungo monologo basato su una rielaborazione di **Vangeli apocrifi** medioevali, in cui l'attore Fo dà voce e corpo a diversi personaggi utilizzando il *grammelot*, un "pasticcio" linguistico che combina parole, gesti e suoni.

La sperimentazione di Carmelo Bene

Un'altra originale sperimentazione teatrale legata all'uso della parola come demistificazione linguistica è messa in campo dal pugliese Carmelo Bene (1937-2002). Il suo programma è amplificare la voce, poi filtrarla, distorcerla, stradicarla dalla comprensibilità della parola con una nuova disinibita vocalità (le frasi sono spezzate, le sillabe accentuate). Egli rifiuta dell'attore contemporaneo «la tanto ricercata simulazione, il suo elemosinare una sciagurata attendibilità». Regista, autore e attore, il suo progetto è teso a manipolare i classici, per offrire allo spettatore una via d'accesso leggera, sottilmente burlesca, all'opera, sottratta al rigore formale e all'unitarietà stilistica tradizionalmente richiesti. I suoi Pinocchio, Amleto, Otello, Erode, Macbeth sono personaggi reinventati, contaminati dalla parodia, da una mescolanza di generi alti e bassi (*Pinocchio*, 1961; *Nostra Signora dei turchi*, 1966; *Romeo e Giulietta – Storia di Shakespeare secondo Carmelo Bene*, 1976).

Il teatro dialettale napoletano

Nella drammaturgia del nostro paese un posto rilevante è occupato dal teatro dialettale napoletano. Tra la Prima guerra mondiale e gli anni Trenta soprattutto Raffaele Viviani (1888-1950; *Nterra a 'Mmaculatella*, tradotto poi in *Scalo marittimo*, 1918), il più grande attore e scrittore napoletano di commedie, si distinse per i copioni realistici e per la recitazione naturale, priva di sentimentalismo. Famosi interpreti della "napoletanità" sono poi i fratelli De Filippo, Titina (1898-1963), Eduardo (1900-1984) e Peppino (1903-1980), figli naturali dell'attore e commediografo Eduardo Scarpetta.

Eduardo De Filippo

I testi di Eduardo, protagonista delle scene nazionali dagli anni Trenta agli anni Settanta, si sono rivelati i migliori nel rappresentare situazioni quotidiane cariche di malinconia. Come ha osservato il critico teatrale Vito Pandolfi, egli «riflette esperienze compiute direttamente dal suo pubblico» raccolto in platea e «stabilisce con esso una partecipazione immediata».

La "napoletanità" di Eduardo consiste in una filosofia tragica e amara, che interpreta il male e il dolore di vivere dell'uomo contemporaneo. Superati gli stereotipi della maschera del teatro napoletano (*Il figlio di Pulcinella* ricorda il goloso e sempre affamato Pulcinella della commedia dell'arte, amaramente saggio anche se maltrattato da tutti), i suoi personaggi irrompono sulla scena animati da una carica vitale,

GUIDA ALLO STUDIO

- Quali sono i temi affrontati rispettivamente dalla drammaturgia di Betti e di Fabbri?
- Quali sono le principali caratteristiche del teatro di Campanile, Flaiano e Testori?
- Quali sono le fonti di ispirazione di Fo?
- Quale lavoro compie Bene sul modo di recitare?
- Quali sono gli ambienti sociali che fanno da sfondo alle vicende rappresentate da De Filippo?

da un bisogno di valori autentici come la solidarietà e la giustizia in antitesi con l'egoismo e l'avidità. Le commedie, al di là della mimica e dell'intreccio, sono ricche di battute farsesche e animate dalle inquietudini interiori dei protagonisti. Si svolgono per lo più tra le pareti domestiche in ambienti quotidiani di Napoli, popolari o piccolo-borghesi, movimentati dalla furbizia dell'uomo comune e dalla sua capacità di affrontare le contraddizioni dell'esistenza con dignità e orgoglio, con una risata o con amara rassegnazione. Il dialetto inserito nel linguaggio quotidiano rende più colorite le situazioni ed esprime il senso profondo delle cose. L'uso del napoletano non preclude la comprensione dei dialoghi a chi non conosca quel dialetto.

Fra le sue opere più note e rappresentate ricordiamo *Natale in casa Cupiello* (due atti nel 1931, poi ampliati in tre nella versione del 1943), *Napoli milionaria* (1945), *Filumena Marturano* (1946), *Il sindaco del rione Sanità* (1961), *Gli esami non finiscono mai* (1973).

Mappa di sintesi

