

ISTITUTO PROFESSIONALE PER L'AGRICOLTURA E L'AMBIENTE

CAPO D'ORLANDO

Anno Scolastico 2007 / 2008

**PROGETTO: IL TEATRO DALLA CLASSICITA' AL
SETTECENTO.**



ALUNNI:

LANZA	Eleonora
RACCUIA	Antonella
IUCULANO	Ilenia
FIUMARA	Stefania
ORITI	Veronica
SGRO'	Ramona
BIVACQUA	Serena
MARTELLA	Corrado
MERENDA	Carmela
BRUNO	Marco

COLLABORATORI:

Prof. LA FAUCI	C.
Prof. NARDA	C.
A. T. ANFUSO	G.

COORDINATORE
Prof. ARENA R.M.

IL TEATRO GRECO

Per teatro greco, in letteratura e nella storia del teatro, si intende l'arte teatrale nel periodo della Grecia classica.

Le forme teatrali che oggi conosciamo discendono da quelle che si praticavano e che vennero perfezionate nella Atene del V secolo a.C.

Gli Ateniesi organizzavano alcuni giorni l'anno grandi festival in cui i maggiori autori teatrali dell'epoca gareggiavano per conquistare la vittoria. Gli attori, esclusivamente uomini anche nelle parti femminili, indossavano maschere che li rendevano riconoscibili anche a grande distanza..

La recitazione era rigorosamente in versi, e alle parti soliste si accompagnava un Coro, gruppo di attori che assolveva la funzione di collegamento delle scene, commento e narrazione della trama. La forma d'arte di ispirazione più elevata era considerata la tragedia, i cui temi ricorrenti erano derivati dai miti e dai racconti eroici. Le commedie, di carattere più leggero e divertente, prendevano spesso di mira la politica, i personaggi pubblici e gli usi del tempo.

Origini

La tradizione attribuisce la prime forme di teatro a Tespi, giunto ad Atene dall'Icaria, verso il 535-530 a.C. Tradizione vuole che egli trasportasse i primi attrezzi di scena, arredi scenografici, costumi e maschere teatrali.

Le feste durante le quali avvenivano ad Atene le rappresentazioni teatrali erano:

1. Le Lenee, feste popolari che si tenevano in inverno, rappresentate da commedie e a volte da tragedie.
2. Le Dionisie, che si dividevano in *Grandi Dionisie* e *Dionisie rurali*. Le prime erano le feste più importanti, celebrate all'inizio della primavera, in cui venivano messe in scena sia tragedie sia commedie, e a cui potevano assistere i cittadini di tutte le città della Grecia (ad eccezione, si può supporre, delle città nemiche di Atene). Organizzate dallo Stato, erano finanziate dai cittadini più abbienti.
3. Le Dionisie rurali erano invece feste di minore importanza, organizzate durante l'inverno nei paesi attorno ad Atene, aperte solo ai cittadini ateniesi e nelle quali venivano rappresentate solo commedie.

Il teatro e la Polis

I Greci consideravano il teatro non come una semplice occasione di divertimento e di evasione dalla quotidianità, ma piuttosto come un luogo dove la polis si riuniva per celebrare le antiche storie del mito, patrimonio comune della cittadinanza, che lo spettatore greco conosceva, insieme a tutte le informazioni specifiche sullo spettacolo dedotte dal Proagòn. Ciò che non poteva sapere era come le vicende del mito, codificate dalla tradizione, sarebbero state nuovamente interpretate e declinate dal drammaturgo. Lo spettatore greco si recava a teatro per imparare precetti religiosi, per riflettere sul mistero dell'esistenza, per rafforzare il senso della comunità civica.

L'evento teatrale aveva dunque la valenza di un'attività morale e religiosa da assimilare ad un vero e proprio rito.

Il teatro era per i greci uno spettacolo di massa, molto sentito e vissuto da parte dei cittadini di ogni classe sociale e condizione economica: esso era infatti un rituale di grande rilevanza religiosa e sociale, considerato uno strumento di educazione nell'interesse della comunità, tant'è che da Pericle in poi è la tesoreria dello stato a rimborsare il prezzo del biglietto (circa due oboli al giorno). Agli spettacoli la popolazione partecipava in massa e probabilmente già nel V sec. a. C. erano ammessi anche donne, bambini e schiavi.

La rappresentazione teatrale non è dunque soltanto uno spettacolo: è un rito collettivo della polis che si svolge durante un periodo sacro in uno spazio sacro (al centro del teatro sorgeva l'altare del dio). Il teatro, proprio per questo suo carattere collettivo, assunse la funzione di cassa di risonanza per le idee, i problemi e la vita politica e culturale dell'Atene democratica; se è vero infatti che la tragedia parla di un passato mitico, è anche vero che il mito diventa metafora dei problemi profondi che Atene vive.

Aristotele a questo proposito formula il concetto di "catarsi" (*kàtharsin*, purificazione), secondo cui la tragedia pone di fronte agli uomini gli impulsi passionali e irrazionali (matricidio, incesto, cannibalismo, suicidio, infanticidio...) che si trovano, più o meno inconsciamente, nell'animo umano, permettendo agli individui di sfogarli innocuamente, in una sorta di esorcizzazione di massa.

Tragedia

La tradizione attribuisce a Tespi la prima rappresentazione tragica. Delle sue tragedie sappiamo poco, se non che il coro era ancora formato da satiri e che fu certamente il primo a vincere un concorso drammatico. I più importanti e riconosciuti autori di tragedie furono però, nell'Atene del V secolo a.C., Sofocle ed Euripide che nei

diversi momenti storici, affrontarono i temi più sentiti dell'epoca. Eschilo fissò le regole fondamentali del dramma tragico: la tragedia inizia generalmente con un prologo (da prò e logos, discorso preliminare), che ha la funzione di introdurre il dramma; segue la parodo, che consiste nell'entrata in scena del coro attraverso dei corridoi laterali, le pàrodoi; l'azione scenica vera e propria si dispiega quindi attraverso tre o più episodi (epeisòdia), intervalli, intermezzi in cui il coro commenta, illustra o analizza la situazione che si sta sviluppando sulla scena; la tragedia si conclude con l'esodo (èxodos).

Euripide espresse le condizioni di una società che stava cambiando: nelle sue tragedie spesso le motivazioni personali entrano in profondo contrasto con le esigenze del potere e con i vecchi valori fondanti della città greca. Il personaggio di Medea, ad esempio, arriva ad uccidere i propri figli pur di non sottostare al matrimonio di convenienza di Giasone con la figlia del re.

Il teatro all'epoca ignorava il concetto di scenografia così come lo intendiamo oggi. L'intera azione drammatica si svolgeva con la stessa facciata, forse decorata con dipinti in prospettiva. Non tutti gli eventi del dramma venivano rappresentati sulla scena; quelli più violenti avvenivano infatti fuori di essa. Gli spettatori prendevano coscienza dell'avvenimento tramite l'annuncio di un messo o un personaggio che aveva assistito all'evento (presa di coscienza dopo lo svolgimento), oppure per metonimia tramite le urla dei personaggi (presa di coscienza durante o immediatamente dopo lo svolgimento).

Il motivo della tragedia greca è lo stesso dell'epica, cioè del mito, ma dal punto di vista della comunicazione essa sviluppa mezzi del tutto nuovi: il mythos (parola, racconto) si fonde con l'azione, cioè con la rappresentazione diretta.

Della grande produzione tragica dell'Atene democratica ci sono rimaste solamente alcune tragedie dei tre maggiori autori. Poco o nulla si sa della veste che i romani diedero alla tragedia greca, ma pare che ne abbiamo ricalcato da vicino il modello. L'unica fonte romana sicura è Seneca, che però non era uomo di teatro e scrisse tragedie con l'idea che dovessero essere lette più che recitate. Egli ne accentuò l'aspetto dell'orrore e della violenza e non sappiamo se fu una sua scelta oppure una tendenza di tutti i tragediografi romani.

LANZA Eleonora classe 5[^] A
RACCUIA Antonella classe 5[^] A

IL TEATRO LATINO

Il **teatro latino** è una delle massime espressioni della cultura di Roma antica. Fortemente caratterizzato nella direzione dell'intrattenimento, era spesso incluso nei giochi, accanto ai combattimenti dei gladiatori.

La provenienza di molti testi è di origine greca, in forma di traduzioni letterali o rielaborazioni (*vertere*). Era anche d'uso la *contaminatio*, consistente nell'inserire in un testo principale scene di altre opere, adattandole al contesto. Non di rado i testi erano censurati, impedendo riferimenti diretti alla vita civile o politica. Il teatro era rivolto alla popolazione intera e l'ingresso era gratuito.

Le origini

Il periodo delle origini del teatro e della letteratura latina comprende convenzionalmente il periodo storico dalla nascita di Roma al 241 a.C., termine della prima guerra punica in cui Roma assume il dominio della penisola. L'anno successivo Livio Andronico, liberto di stirpe greca, fa rappresentare la prima vera opera teatrale della latinità.

Farse fliaciche e atellanae

L'atellana, farsa popolare di origine osca, proveniente dalla città campana di Atella, fu importata a Roma nel 391 a.C.: prevedeva maschere ed era caratterizzata dall'improvvisazione degli attori su un canovaccio; quattro erano i personaggi fissi dell'atellana: *Maccus*, *Pappus*, *Bucco* e *Dossennus*.

Le rappresentazioni nei primi ludi scenici

Fin dall'epoca di Romolo si celebravano giochi in onore del dio Conso (Consualia) e corse di cavalli (Equirria), celebrati due volte l'anno nel Campo Marzio. Tarquinio Prisco riorganizzò quelli che sarebbero stati i *ludi romani* o *magni*, facendoli diventare la festa più importante della città, che cadeva attorno alla metà di settembre. Nel 364 a.C., durante i *ludi romani* fu introdotta per la prima volta nel programma della festa una forma di teatro originale, costituita da una successione di scenette farsesche, contrasti, parodie, canti e danze, chiamati *fescennina licentia*.

La nascita della drammaturgia latina

Lo spirito farsesco dei fescennini e delle rappresentazioni di musica e danza etrusche generò la prima forma di drammaturgia latina di cui abbiamo notizia: la *satura*. Questo genere consisteva in una rappresentazione teatrale mista di danze, musica e recitazione.

Ennio la eleva in seguito a genere letterario; successivamente coltivò il genere anche Pacuvio.

Con Lucilio la satira cambia destinazione, assumendo la caratteristica di critica della società o dei potenti dell'epoca, aprendo la strada a Varrone Reatino e Orazio, che svilupperanno il genere "satirico" in una forma indipendente ed esclusivamente letteraria.

L'affermazione della commedia

Con Andronico e Gneo Nevio, il teatro latino comincia ad acquisire una fisionomia propria. Mentre Andronico rimane legato ai modelli della commedia nuova greca, Nevio propone drammi di soggetto romano, arrivando a inserire in una sua commedia una satira rivolta a personaggi contemporanei come Publio Cornelio Scipione, che gli valse il carcere. La satira personale fu in seguito espressamente proibita dalla legge.

La commedia, apparentemente, si rifugia nella imitazione delle commedie di Menandro. Tito Maccio Plauto adatta i temi e i personaggi greci al pubblico romano, nascondendo però dietro ad una Grecia spesso improbabile, tematiche riconoscibili del mondo romano a lui contemporaneo. A Plauto fin dai tempi antichi vengono attribuite centotrenta commedie, di cui ventuno giunte fino a noi, hanno riscosso enorme successo, contribuendo a far evolvere il rapporto della società romana con il teatro e sfidando il rigore censorio dei "costumi" antichi.

La nascita di una letteratura drammatica autonoma viene confermata da Ennio, che sulla scia del successo plautino scrive satire, ma anche tragedie, e Pacuvio. Delle loro opere restano pochi frammenti, e Orazio, Cicerone e Varrone non lesinarono elogi per il *doctus* Pacuvio, definito come il maggior tragico latino.

Si comincia a delineare la necessità di un teatro più raffinato e letterario, che unisca le esigenze del pubblico con quelle dei ceti più colti. In questo quadro, dopo i tentativi di Cecilio Stazio, che pare ebbero poco successo, si inserisce l'ancora adolescente Publio Terenzio Afro, che scrive commedie delicate, quasi sprovviste di ciò che venne in seguito chiamata la *vis comica*.

Accanto alle commedie d'ambientazione greca, cominciano ad affermarsi quelle commedie di argomento romano. La commedia romana ha grande somiglianza con il genere greco, ma presenta alcune innovazioni: l'eliminazione del coro (ripristinato in epoche successive nelle diverse trascrizioni) e l'introduzione dell'elemento musicale. La commedia "greca" era chiamata fabula palliata (dal pallium, mantello di foggia ellenica indossato dagli attori), mentre la commedia ambientata nell'attualità romana era detta fabula togata (dalla "toga", mantello romano) oppure "tabernaria".

La tragedia nella rielaborazione latina

Negli ultimi decenni della repubblica, si assiste a una grande crescita di interesse verso il teatro, che ormai non coinvolge più solo gli strati popolari, ma anche le classi medie e alte, e l'élite intellettuale.

Il genere tragico fu anch'esso ripreso dai modelli greci. La tragedia era detta "fabula cothurnata" (dai "coturni", le calzature con alte zeppe degli attori greci) oppure "palliata" (dal pallium, come per la commedia) se di ambientazione greca. Quando la tragedia trattava i temi della Roma dell'epoca, con allusioni alle vicende politiche correnti, era detta "praetexta" (dalla "toga praetexta", orlata di porpora, in uso per i magistrati).

Ennio, Marco Pacuvio e Lucio Accio furono autori di tragedie, non pervenuteci. L'unica praetexta ("Octavia") giunta fino ai nostri giorni è un'opera falsamente attribuita a Lucio Anneo Seneca, composta poco dopo la morte dell'imperatore Nerone.

Il massimo dei tragici latini si ritiene sia stato Accio, il quale, oltre a scrivere una quarantina di tragedie d'argomento greco, si avventurò nella composizione di due *praetextae*: *Bruto* e *Decius*, tratteggiando i caratteri di due eroi repubblicani romani.

Il teatro al confronto con le masse

All'allargarsi della popolazione di Roma, e con l'espandersi dell'Impero, la massa del popolo di Roma diventa sempre più eterogenea, e le esigenze dello spettacolo romano cambiano. Commedia e tragedia decadono di importanza e la preferenza viene accordata a composizioni più accessibili e vicine al gusto di tutti. Ritorna in voga l'atellana, le farse, le oscenità e persino la satira politica.

Il teatro di intrattenimento

Unitamente alla crisi dei generi comici e tragici, quelli che maggiormente si imposero all'attenzione del pubblico furono la danza e il mimo. Quest'ultimo consisteva nell'imitazione teatrale della vita quotidiana e dei suoi aspetti più grotteschi e la rappresentazione veniva accompagnata dalla musica. Il verismo del mimo si avverte nelle sue convenzioni sceniche, che lo oppongono alla commedia: attori senza maschera, presenza di attrici sul palco e assenza di calzature per permettere la danza.

Nato in epoche remote e arrivato a Roma dalla Magna Grecia, il mimo ebbe il suo apice di popolarità negli ultimi anni della repubblica e soprattutto in età imperiale. La crescente voga di questi spettacoli nell'età di Cesare si ricollega al diffondersi di un gusto realista che rese le tradizionali rappresentazioni di Tito Maccio Plauto ed Ennio

obsolete e arcaizzanti. In un periodo di “letterarizzazione” della letteratura romana, il mimo e le atellane sono le prime forme d’arte di ascendenza italica ad essere poste per iscritto: non è casuale che generi considerati “ inferiori” guadagnassero terreno quando i generi “ alti” ne persero.

Autori di mimi furono Decimo Laberio e Publilio Siro. Di questi testi ci rimangono poche frammenti. Inizialmente erano supportati da una drammaturgia, quindi il mimo si arricchì di musica, canto, gestualità, fino a diventare uno spettacolo in cui la parola non era quasi necessaria. Per il *mimo* vennero richiesti dei *libretti*, come nell’odierna operetta. La *pantomima* divenne un genere di grande successo, tanto che alcuni imperatori (come Caligola e Nerone) si cimentarono nell’arte del mimo e del canto.

La decadenza

Le commedie e le tragedie del passato si trasformavano in occasioni sceniche grandiose, eseguite in teatri di enorme dimensione, ricche di effetti scenografici e macchine teatrali: incendi veri in scena, belve e ogni sorta di animali, coreografie composte da centinaia di persone, scene dipinte, schermi mobili e, infine, la grande invenzione del teatro romano, il sipario.

In un tale contesto è sicuramente controcorrente la scelta di un drammaturgo come Lucio Anneo Seneca che preferiva affidarsi unicamente alla parola scritta anziché curare la rappresentazione delle sue opere. Le sue tragedie, adatte alla lettura di una piccola cerchia di ascoltatori, hanno un carattere oratorio e in esse primeggiano i monologhi e le lunghe dissertazioni.

Tecniche e modi delle rappresentazioni

Attori e compagnie

Una compagnia di attori di drammi “ regolari”, detta in latino *grex*, era formata da schiavi o liberti, mentre le “ Atellanae” erano recitate da uomini liberi; a loro volta gli attori si dividevano in due categorie principali: gli *histriones* e i *mimi*.

Livio Andronico fu anche attore nei suoi drammi. Di Tito Maccio Plauto non lo sappiamo con certezza, ma sembra sia stato in gioventù attore di atellane.

Sono definite infine *catervae* le compagnie teatrali dirette da un capocomico (*dominus gregis*), un *conductor* (una sorta di direttore di scena) e il *choragus*, un attrezzista tuttfare che preparava i costumi e gli altri elementi necessari alla messinscena.

Costumi

Per le rappresentazioni di ambientazione greca gli *histriones* vestivano abiti ateniesi (il pallio, i *cothurni* o i *socci*, calzature più adatte alle commedie). Per quelle di ambientazione romana, gli attori indossavano la toga classica romana e la *praetexta* (orlata di porpora) per le tragedie. I costumi di alcuni personaggi erano sempre uguali e riconoscibili dal pubblico: il soldato portava la spada e la clamide, il messaggero il tabarro e il cappello, il villano la pelliccia, il parassita il mantello, il popolano il farsetto.

I ruoli femminili (con l'eccezione del mimo) erano sostenuti da attori maschi.

Maschere

Le maschere romane erano di legno o di tela, simili a quelle in uso nell'antica Grecia: ricoprivano l'intera testa, ed erano fornite di capelli posticci, conformi alla maschera di appartenenza. I tratti somatici dei personaggi erano caratterizzati fortemente, facilitando l'interpretazione di personaggi diversi da parte dello stesso attore. Inoltre la conformazione era tale che esse fungevano da megafono, ampliando la voce dell'attore nei grandi teatri dell'antichità.

L'uso della maschera, d'obbligo nella tragedia, non era altrettanto consueto nella commedia, in cui fu introdotta solo nel 130 a.C. dal capocomico Minucio Protiro e in seguito dal famoso attore Quinto Roscio.

Nel teatro dei mimi, la maschera non era necessaria e anche dagli altri generi progressivamente scomparve.

Teatro e musica

La musica come elemento integrante dello spettacolo teatrale è una delle novità più consistenti del teatro romano.

L'introduzione musicale produsse la convenzione per la quale il pubblico, prima dell'entrata del personaggio, poteva già intuire lo svolgersi degli avvenimenti. Spesso il musicista restava in scena per tutto il tempo della rappresentazione, muovendosi insieme ai personaggi. Della musica latina non ci è rimasto nessun documento che possa essere utile a ricostruirne i brani.

Prologo e coro

Il prologo fu invenzione di Euripide. Un attore esponeva l'antefatto, la storia e la sua conclusione. In Plauto il prologo ha per lo più la funzione di esporre una interpretazione degli eventi, mentre in Terenzio diventa il modo di esporre, spesso polemicamente, le ragioni dell'autore.

Il coro tragico conservò la forma originaria del modello greco. Nella commedia il coro venne abolito e sostituito da parti cantate dagli stessi attori, con l'eccezione di Terenzio, che preferì di gran lunga il testo parlato.

Edificio scenico

I Romani cominciarono a costruire edifici teatrali in muratura soltanto dopo il 30 a.C.. Nel periodo precedente i luoghi degli eventi teatrali erano costruzioni di legno provvisorie spesso erette all'interno del circo o di fronte ai templi di Apollo e della Magna Mater.

Il teatro romano dell'età imperiale, invece, è un edificio costruito in piano e non su un declivio naturale come quello greco, e ha una forma chiusa, che rendeva possibile la copertura con un *velarium*, ed è l'esempio di teatro che più si avvicina all'edificio teatrale moderno.

La cavea, la platea semicircolare costituita da gradinate, fronteggiava il palcoscenico (pulpitum), che per la prima volta assunse una profondità cospicua, rendendo possibile l'utilizzo di un sipario e una netta separazione dalla platea.

Scenografia

Vitruvio testimonia come all'inizio le scenografie del teatro romano non fossero molto elaborate e che gli attori, proprio come nell'antica Grecia, affidassero alla loro arte il compito dell'evocazione dei luoghi e delle circostanze. In seguito negli anfiteatri si cominciò a costruire vere e proprie macchine teatrali, adibite agli effetti speciali.

Elementi scenografici sempre presenti erano:

- Il *proscenium*, la porzione di palcoscenico in legno più vicina al pubblico, raffigurante in genere una via o una piazza, corrispondente all'attuale proscenio.
- La *scenae frons*, un fondale dipinto.
- I *periaktoi*, di derivazione greca, dei prismi triangolari rotabili con i lati dipinti con una scena tragica su un lato, comica su un altro e satiresca sul terzo.
- L'*auleum*, un telo simile al nostro attuale sipario (sconosciuto ai greci) che permetteva veloci cambi di scena o veniva calato alla fine dello spettacolo. In alcuni teatri invece di cadere dall'alto veniva sollevato.

Pubblico

Gli spettatori a cui il teatro romano si rivolgeva era il complesso della plebe dell'Urbe. Alle rappresentazioni e ai giochi potevano accedere tutti.

La rappresentazione si svolgeva in una cornice di esibizioni varie, dai giocolieri alle danzatrici, con cui il teatro doveva competere per vivacità e colpi di scena.

Occasioni di rappresentazione

A Roma le rappresentazioni teatrali si svolgevano durante i giochi e le feste, in occasione di cerimonie religiose, trionfi militari, funerali di personalità pubbliche. L'istituzione di pubblici spettacoli organizzati dallo Stato romano ebbe grande importanza. Il carattere statale e ufficiale dell'organizzazione fece sì che i committenti delle opere teatrali fossero le autorità.

A differenza del teatro greco, la connotazione civile o rituale lascia il posto al carattere di intrattenimento. Per il pubblico romano la partecipazione è motivata dal divertimento più che dalla tensione religiosa o politica. Ciò nonostante, i "Ludi", periodi in cui avvenivano gli spettacoli, erano dedicati alle principali divinità, e da esse prendevano il nome. Accanto agli eventi teatrali convivevano le corse dei carri, i combattimenti dei gladiatori, venationes e naumachie, celebrazioni, spettacoli di acrobazie e danze.

- I *ludi Romani* si celebravano in settembre, in onore di Giove Ottimo Massimo, nel Circo Massimo; alla loro organizzazione erano preposti gli edili curuli;
- I *ludi plebei*, istituiti nel 220 a.C., che avevano luogo in novembre nel Circo Flaminio, pure in onore di Giove; a partire dal 200 a.C., vi furono introdotte le rappresentazioni drammatiche, inaugurate con lo Stichus di Plauto; alla loro organizzazione erano preposti gli edili plebei;
- I *ludi Apollinares*, istituiti nel 212 a.C.; si svolgevano in luglio, presso il tempio di Apollo (per commemorarne un oracolo); alla loro organizzazione era preposto il pretore urbano;
- I *ludi Megalenses*, in onore della Magna Mater; istituiti nel 204 a.C. (aprile), furono arricchiti di *ludi scaenici* a partire dal 194 a.C.; alla loro organizzazione erano preposti gli edili curuli;
- I *ludi Florales*, in onore di Flora: in essi predominavano gli spettacoli di mimi (dal 28 aprile al 3 maggio);
- I *ludi Ceriales*, in onore di Cerere; istituiti nel 551 a.C., si svolgevano dal 12 al 19 aprile: organizzati dagli edili plebei, prevedevano rappresentazioni teatrali per tutta la loro durata tranne che per l'ultimo giorno, in cui si svolgevano *ludi circenses* o giochi di animali.

L'architettura del teatro greco e romano.

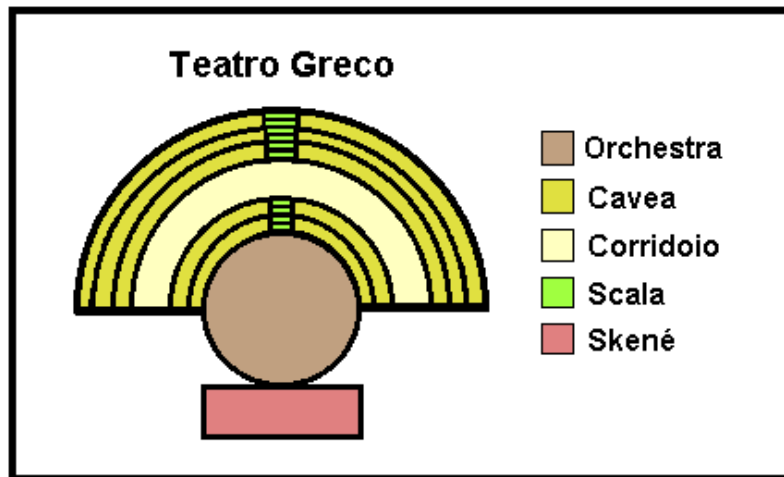
La costruzione di un teatro è considerata una delle maggiori risultanze dell'architettura, tanto nell'antica quanto nella moderna civiltà.

L'inizio dell'architettura teatrale non coincide con le prime manifestazioni teatrali di cui si abbia conoscenza, infatti civiltà più antiche di quella greca recitavano in luoghi aperti senza nessuna costruzione che li proteggesse. All'inizio il teatro era usato solamente per celebrare riti religiosi e sacrifici; solo nel corso del V sec. a.C. giunse a maturazione, quando si ebbe il massimo sviluppo della rappresentazione di tragedie e commedie.



Il teatro greco

L'evoluzione del teatro si ha nella Grecia antica, infatti si passa da semplice spiazzo per il pubblico, a spazio delimitato (circolare o a trapezio) con panche di legno, infine ad opera architettonica vera e propria (V sec.- IV sec.). Il teatro greco rimane sempre una struttura aperta, senza tetto.



Le tre parti essenziali che costituivano il teatro greco erano:

- La **càvea**, a pianta di settore circolare nella quale sono disposte le gradinate, suddivise in settori, addossata ad un pendio naturale, con sedili in legno prima, mentre concentrici e scavati nella roccia dopo;
- La **scena**, costruzione a pianta allungata, disposta perpendicolarmente all'asse della cavea, inizialmente semplice e in legno, era situata ad un livello più alto dell'orchestra con la quale comunicava mediante scale; la sua funzione all'origine era soltanto pratica, essa serviva a fornire agli attori un luogo appartato per prepararsi senza essere visti, in seguito fu utilizzata come sfondo scenico. Divenne quindi sempre più complessa e abbellita da colonne, nicchie e frontoni. Dal 425 a.C. fu costruita in pietra e con maggiori ornamenti.
- L'**orchestra**, circolare, collocata tra il piano inferiore della cavea e la scena, è lo spazio centrale più basso del teatro greco, quella riservata al coro. Al centro di essa era situato l'altare di Dioniso, che serviva sia per le offerte sia come punto di riferimento del coro.

Alla fine del IV secolo a. C. il teatro si modificò coerentemente con le nuove esigenze monumentali dell'età ellenistica: la parte recitativa acquistò maggiore importanza rispetto al coro; la scena cominciò a prevalere sull'orchestra e, sviluppata su due piani di cui uno porticato, si dotò di un **proscenio**, palcoscenico sopraelevato dove recitavano gli attori

Nel corso del III sec. a. C. si precisarono ulteriori aspetti decorativi e scenografici. Tra proscenio e cavea vennero inserite porte (parodoi) per l'accesso degli spettatori, venne introdotto l'uso di piattaforme e strutture girevoli per realizzare particolari effetti scenografici, mentre tra scena e proscenio quinte mobili venivano sollevate e fatte scendere da appositi dispositivi.

Tra i teatri greci di cui rimangono notevoli testimonianze vi sono: il teatro di Dioniso ad Atene, di Segesta, di Siracusa, di Delfi, di Epidauro, di **Taormina** e di **Tindari**.

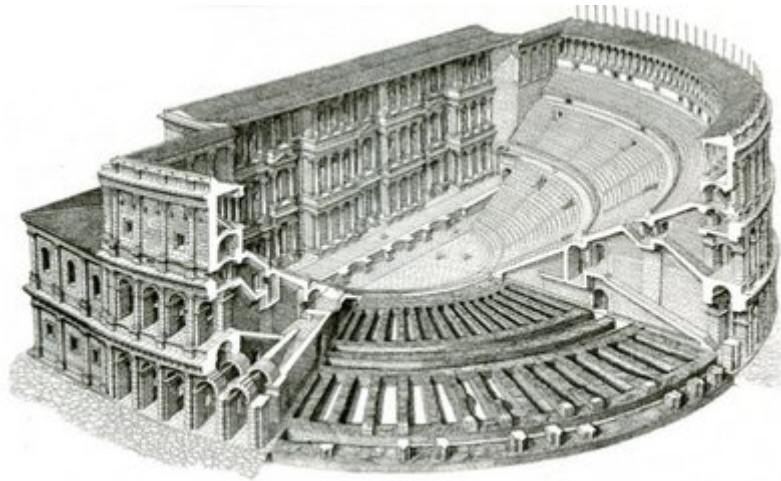


Tindari



Taormina

Il teatro romano



I primi esempi di edifici teatrali nella civiltà romana furono piuttosto tardi. Il primo teatro stabile edificato nella capitale fu quello di Pompeo (55-52 a.C.), seguito dal teatro di Marcello, che venne completato da Cesare Augusto verso il 23 a.C.

Gli antichi romani nella costruzione dei teatri utilizzarono il modello del teatro greco, apportandovi alcune modifiche essenziali.

Esso era un edificio chiuso, indifferente al contesto nel quale si inseriva: diversamente da quello greco, infatti, era svincolato da qualsiasi rapporto con l'ambiente naturale; nasceva come edificio a destinazione urbana, progettato per grandi folle e in quanto tale assunse i caratteri monumentali propri dell'architettura civile.

Diversa anche la tecnica costruttiva. Impostata sull'applicazione del principio dell'arco e della volta, insieme all'*opus caementicium* nelle parti di riempimento, consentiva di realizzare imponenti strutture autoportanti senza l'ausilio di terrapieni o di pendii naturali.

Rispetto al teatro greco la *cavea* era più sviluppata in altezza ed era sostenuta da gallerie sovrapposte (*criptae*); queste servivano anche per la distribuzione degli spettatori nei vari settori delle gradinate.

La *cavea* venne modificata in forma semicircolare, anziché a ferro di cavallo, come d'uso per i teatri greci e furono realizzati dei corridoi che permettevano l'accesso all'edificio scenico.

L'*orchestra* perse d'importanza e si ridusse a spazio semicircolare che divideva la *cavea* dal palcoscenico.

Ruolo di rilievo assunse invece la scena, divenuta un edificio monumentale, questa caratterizzata da un forte sviluppo in profondità, comprendeva il proscenio con il *pulpitum*, in cui trovavano posto gli attori, il coro e i danzatori, e la fronte scenica, con nicchia rettangolare al centro e due nicchie a pianta semicircolare sui lati, nelle quali si aprivano le porte sceniche.

La scena ad un solo piano in età repubblicana e in età augustea, si sviluppò successivamente in altezza, costituendo un fondale architettonico fisso, scandito in

più ordini e ornato da sculture e decorazioni. Pannelli di legno dipinto venivano disposti in base alle necessità di rappresentazione.

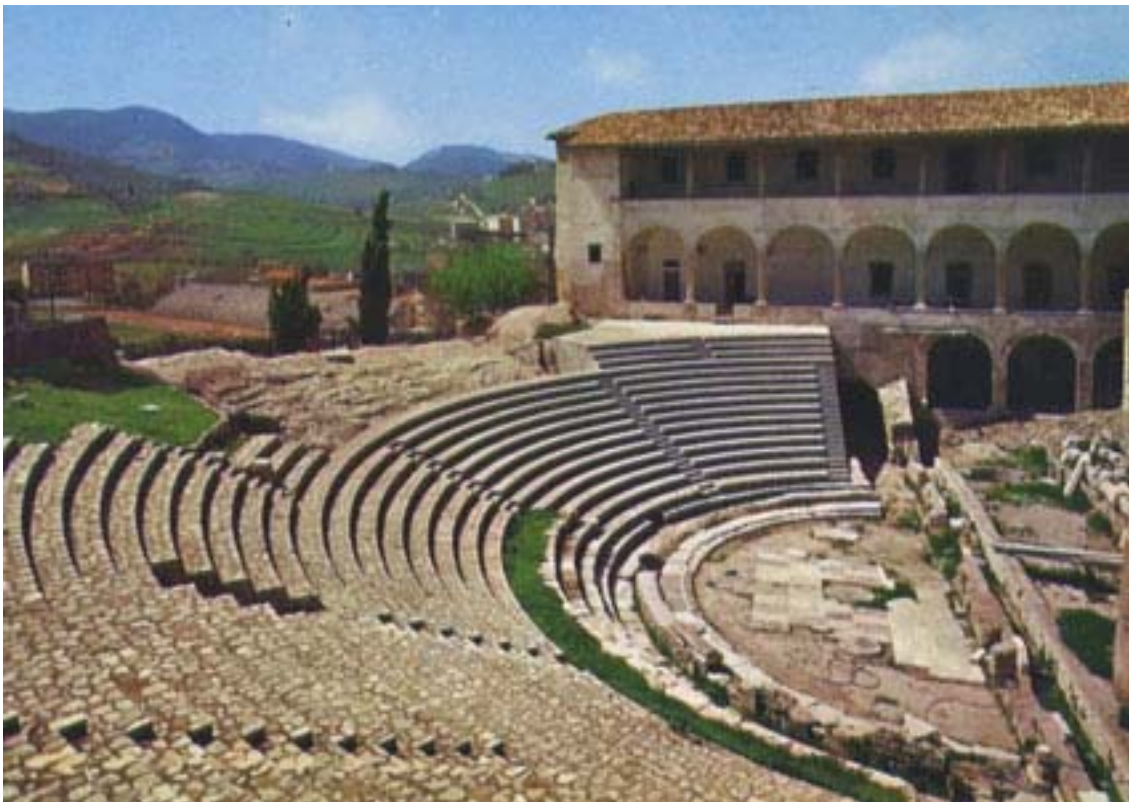
All'esterno arcate sovrapposte e realizzate in ordini differenti evidenziavano la struttura di sostegno della cava e l'impianto distributivo.

Il primo teatro ad essere costruito interamente in muratura nella città di Roma fu quello di Pompeo, del 55 a.C. le gradinate semicircolari della cavea poggiano su archi e volte in muratura, e sono collegate alla scena con loggiati laterali.

Questo permette all'edificio del teatro, finalmente autonomo, una collocazione più flessibile. Era dotato di una facciata esterna ornata e monumentale. La facciata della scena viene innalzata a numerosi piani e decorata, fino a diventare frons scenae, proscenio.

L'uso della scena diventa più complesso per l'uso di macchinari teatrali. Compare il sipario, che durante la rappresentazione si abbassa in un apposito incavo, mentre il velario, di derivazione navale, viene utilizzato per riparare gli spettatori dal sole.

Tra i teatri romani di cui sopravvivono resti ricordiamo: quello di Pompei, di Ostia, di Napoli, di Ercolano, di Pozzuoli e di Spoleto in Italia, mentre altri si trovano sparsi in Europa e in Asia.



IUCULANO Ilenia classe 4[^] B
FIUMARA Stefania classe 4[^] B
ORITI Veronica classe 4[^] B
SGRO' Ramona classe 4[^] B

TITO MACCIO PLAUTO



Tito Maccio Plauto nacque a Sarsina (Romagna) nel 259 a.C. Egli si dedicò alla composizione di commedie di carattere comico, viaggiò molto, ma la sua prodigalità lo portò ad avere tantissimi debiti. A causa di ciò, dovette ingegnarsi a fare i lavori più disparati (si impiegò anche come operaio in un mulino) e alcune delle sue commedie riflettono la sua triste condizione economica.

Lo schiavo nelle opere di Plauto è l'attore principale, è un buffone che fa ridere tutti. Le commedie plautine hanno un intreccio complicato, sono ispirate a modelli greci, infatti compaiono situazioni, trame, divinità ed eroi appartenenti al mondo greco; verso cui l'autore non manca di esprimere un sentimento di ostilità. I personaggi sono divisi in 2 gruppi: nel primo vi sono i più importanti (La giovane innamorata, il padre severo, il parassita, il lenone); nel secondo vi sono quelli di minore importanza (la ruffiana, l'ancella, il cuoco, l'usuraio, il medico). L'amore è sempre ostacolato dai "parassiti", ma tutto si risolve bene. Queste commedie sono conosciute perché sono divertenti, leggere e a risolvere il caotico intreccio subentra il lieto fine. I riferimenti alla tarda romanità sono frequenti e arricchiscono la trama. Plauto, inoltre, dà molta importanza alla musica, al canto, e il ritmo può essere mosso, vivace, in base alla situazione rappresentata, in un'alternanza di situazioni, con pezzi cantati e recitati.

La comicità plautina può essere classificata in tre generi:

Di situazione- Quando è basata sullo scambio di persona, con una successiva rivelazione della vera identità che porta al lieto fine.

Di carattere- Quando è basata sulla conoscenza dei difetti dei protagonisti.

Bassa- Quando è affidata alle battute comiche, spesso volgari.

La lingua nelle commedie riveste un ruolo fondamentale, Plauto riempie le scene con espressioni greche e latine, spesso con raffinatezza.

LE COMMEDIE PLAUTINE

Le commedie Plautine autentiche sono 21, secondo le testimonianze date dagli antichi, poiché vi è una scarsità di notizie sul lavoro svolto dall'autore.

Le più conosciute sono :

Amphitruo (Anfitrione)- Si narra la vicenda di Anfitrione e di sua moglie Alcmena, della quale s'innamora Giove, che assume l'aspetto del marito, passando la notte con lei. Dopo un po' di tempo la donna avrà 2 gemelli, uno di Giove (Ercole) e uno di Anfitrione.

Asinaria (La commedia degli asini)- La commedia racconta la storia di Argirippo, che per mestiere vende asini. Con i guadagni un giorno compra una donna, che però è desiderata dal padre dello stesso giovane.

Rudens (La gomena)- La vicenda narra il naufragio di una fanciulla, dopo l'inseguimento di un lenone, che alla fine può riabbracciare il padre e sposare l'uomo da lei amato.

Cistellaria (la commedia delle ceste)- Si narra la storia di una bambina che fu abbandonata in una cesta e che crescendo si innamorò di Acesimarco, già promesso alla figlia di Demifone. Alla fine si scopre che ella è Selenio, la figlia che Demifone aveva perduta e quindi i 2 giovani possono sposarsi con l'aiuto del vecchio.

Stichus (Stitico)- E' la storia di 2 sorelle che da circa due anni non hanno notizie dei loro mariti, che sono andati all'estero per risolvere dei problemi economici. Il padre delle sorelle vorrebbe farle risposare, ma loro, avendo giurato fedeltà ai propri mariti, non accettano. Il lieto fine riporterà loro i mariti, che ritornano ricchi.

Persa (Persiano)- Narra la storia di Tossilo, uno schiavo che libera una ragazza che è amata dal lenone Dordalo.

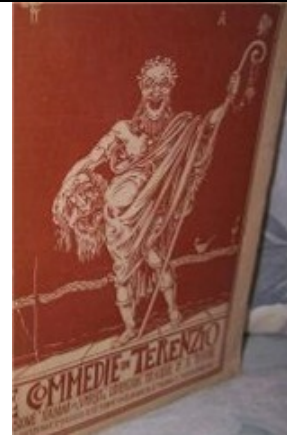
Aulularia (la commedia della pentola)- Un ricco signore avaro nasconde nel tempio della buona fede e nel bosco di Silvano una pentola d'oro, che però viene presa dal servo Liconide. Euclione è furioso, anche perché Liconide ha compromesso sua figlia, promessa in sposa dal vecchio. Tutto finisce quando, in cambio dell'oro, Euclione dovrà concedere la mano di sua figlia Fedria e Liconide darà la libertà al servo Strobilio.

Mostellaria (la commedia del fantasma)- Narra la storia di un servo che per proteggere il giovane padrone allontana quello anziano, con la scusa che la casa è infestata da un fantasma.

Casina - La commedia narra la lotta tra un padre anziano e il giovane figlio. I due si innamorano della stessa ragazza, ma dopo le inevitabili lotte il giovane potrà sposarsi con lei.

Bacchides (le bacchidi)- La commedia narra la storia di 2 sorelle gemelle che vivono in diverse città e il tutto è basato su una serie di scambi di persona.

PUBLIO TERENCE AFRO



LA VITA

Sappiamo di Publio Terenzio Afro da Svetonio, da cui attinse anche Donato. Egli visse tra la II e la III guerra punica (201-149 a.C.). Schiavo del senatore T. Lucano, venne da questi affrancato per l'ingegno e la bellezza, conobbe Scipione Emiliano e Gaio Lelio. A causa del prestigio di cui godeva nel circolo degli scipioni, venne fatto oggetto di invidia da parte dei suoi contemporanei; venne accusato di plagio, di essere un prestanome dei suoi protettori, che erano i veri autori delle sue commedie, in quanto era considerato disonorevole per un cives (cittadino romano) coltivare altro dall'oratoria e dalla storiografia. Terenzio si difende da quest'accusa nel prologo della sua ultima commedia, l'Adelphoe. Nel 160 a.C. egli lasciò Roma per la Grecia, presumibilmente per diletto e per studiare gli originali greci a cui faceva riferimento, e non fece più ritorno, forse per un naufragio o per una malattia. Pare avesse perso i bagagli contenenti delle commedie tratte dagli originali di Menandro, ritrovati in Grecia. Le commedie terenziane pervenuteci sono in tutto 6 e sono d'ambientazione greca (dette palliate). L'esordio teatrale di Terenzio fu nel 166 a.C. con l'Andria (La ragazza di Andro), seguì nel 165 a.C. Hecyra (La suocera), ma fu un insuccesso perché il pubblico preferì quasi subito lasciare il teatro per andare a seguire uno spettacolo pugilistico e funambolico. Tale risultato venne bissato dall'autore con la stessa commedia anni dopo, quando il pubblico preferì ancora una volta ad essa uno scontro tra gladiatori. Una terza volta Terenzio riuscì a tenere il pubblico in teatro solo per la presenza di Ambivio Turpione, un attore in voga a quel tempo, durante i Ludi Romani del 160 a.C. Del 163 è l'Heautontimorumenos (Il punitore di se stesso). Risalgono al 169 a.C l'Eunucvhus (L'eunuco), il più grande successo di Terenzio, e il Phormio (Formione). Infine, nel 160 a.C, in occasione delle celebrazioni per la morte di Lucio Emilio Paolo, padre di Scipione Emiliano, Terenzio rappresentò la sua ultima commedia, l'Adelphoe (I fratelli).

LA FORTUNA

Terenzio non incontrò lo stesso successo di Plauto e ciò è dovuto al fatto che sicuramente il teatro di Terenzio è più colto, più complesso di quello plautino, sboccato e volgare, a cui il pubblico era abituato. Le commedie di Terenzio avevano un fondo etico, morale.

Egli non aveva l'avversione di Plauto per il mondo greco e le sue palliate si riferivano a Menandro, fatta eccezione per l'Hecyra e il Phormio, che si ispiravano ad un altro autore greco, Apollodoro di Caristo, di cui non ci è pervenuto nulla.

Terenzio mantenne un'ambientazione tipicamente greca e la sua contaminatio consisteva nell'inserimento di scene prese da altri drammi e non nella mescolanza di più commedie. Terenzio elimina i cantica e utilizza i dialoghi, che non sono volgari, ma naturali ed equilibrati.

Tra i personaggi troviamo giovani innamorati ostacolati, inganni, equivoci, ragazze oneste... Vi sono sempre due coppie in azione, quella principale dei giovani e la secondaria degli anziani, un forte intreccio, maggiormente coerente rispetto a quello plautino, mentre il prologo informativo diventa critico e gli serve per difendersi dalle accuse rivoltagli dai suoi avversari. A recitarlo non è uno dei personaggi della commedia, ma un altro che veste in maniera particolare e ha la funzione di persona (maschera) protattica. Celebre il prologo dell'Adelphoe, dove Terenzio si difende, alquanto debolmente, dall'accusa di essere un prestanome dei suoi protettori, ai quali non vuole arrecare offesa e che evidentemente non sono dispiaciuti dall'essere oggetto di simili dicerie. Terenzio crea la suspense per coinvolgere il suo pubblico e la vicenda deve essere verosimile. Il suo teatro è quindi naturalistico, pedagogico e anche la conduzione dei personaggi deve obbedire a tale fine. La figura del servo furbo e pagliaccesco di Plauto, cede il posto in Terenzio, memore della sua esperienza personale e dei tempi in cui i liberti (= schiavi liberati) costituiscono un fenomeno diffuso, ad un personaggio più complesso che interagisce e partecipa emotivamente con il padrone, dipanando la matassa della finzione scenica con sciolta intelligenza. Terenzio definisce la sua commedia stataria e alla luce dei più recenti studi pare che a questo termine corrisponda il significato di rappresentazione in cui non ci sono scene movimentate; infatti anche il servo terenziano non è più il servus currens di Plauto. Secondo altri, il termine stataria si riferirebbe alla commedia morale di Terenzio che potrebbe definirsi di carattere. Il rapporto generazionale tra padri e figli cambia in Terenzio radicalmente rispetto a quello di Plauto e i padri si preoccupano della felicità e dei problemi dei figli dialogando con loro, invece di pensare all'affermazione della propria autorità o al denaro. L'umanità teatrale in Terenzio è delicata e sensibile e in tal modo egli realizza l'ideale di humanitas proprio del circolo scipionico a cui apparteneva. I personaggi di Terenzio non sono pagliacceschi, ad esempio i vecchi non sono devastati dall'invidia e dalla lussuria; l'amore di cui parla è quello nobile che si preoccupa di dare all'altro doni, attenzioni, comprensione e dolcezza; la comicità è fatta di riflessione, compassione e non alberga nella battutaccia volgare.

Eunuchus

L'*Eunuchus* è il più grande successo di Terenzio. Cherea, un giovane focoso, è attratto da una schiava giovane e avvenente, e perciò si traveste da eunuco. La schiava in questione appartiene alla cortigiana Taide che l'ha avuta da Trasone, un militare spaccone. Alla fine si viene a sapere che la ragazza è libera per nascita e la vicenda si conclude con le nozze. Si tratta di una commedia che deve il suo successo al fatto di essere poco *stataria* e molto vicina allo stile plautino, seppure con maggiore misura. Ricompaiono i personaggi cari al pubblico romano, trattati con ironia, senza volgarità gratuite: il parassita, il soldato innamorato, la cortigiana, i complici... L'*Eunuchus* può essere ricondotta al modello menandro e precisamente a due commedie dell'autore greco: l'*Eunuchus* e il *Colax*, l'adulatore.

MARTELLA CORRADO 3[^] C

LA COMMEDIA DELL'ARTE: ORIGINE ED EVOLUZIONE

La commedia dell'arte è un genere di rappresentazione teatrale che si diffuse in Italia nel Cinquecento.

La definizione di "arte" riferita a questo tipo di commedia risale al XVIII sec., mentre precedentemente veniva indicata con altri nomi quali: commedia all'improvviso, commedia a braccio o commedia degli zanni.

La definizione di commedia dell'arte si riscontra per la prima volta nel 1750 nella commedia "Il teatro comico" di Goldoni, in cui si parla di attori che recitano "Le commedie dell'arte" usando maschere, improvvisando le loro parti, riferendosi al coinvolgimento di attori professionisti, e si usa la parola "arte" con significato di professione, mestiere.

Il passaggio dalla commedia rinascimentale, umanistica ed erudita, recitata da attori dilettanti, a quella dell'arte si ha tra il XVI e il XVII, grazie a delle vicende che si avvicendarono in quegli anni. La prima fu la nascita di teatri privati soprattutto a Venezia, dove c'è la ricerca, da parte delle nobili famiglie, di nuovi spazi dedicati alla recitazione di commedie a pagamento. Per la prima volta le famiglie Tron e Michiel fecero costruire due "stanze" per le commedie a San Cassiano e per la prima volta venne concessa la presenza di un pubblico popolare che era sempre stato escluso dagli spettacoli eruditi, creati per i principi e le loro corti.

Dopo il primo passo fatto dai Tron e dai Michiel, anche altre nobili famiglie veneziane si impegnarono a costruire dei teatri per le rappresentazioni dei comici dell'arte, come il teatro dei SS Giovanni e Paolo.

La nascita dei teatri comportò un cambiamento nell'arte dell'attore, che da giocoliere di strada e saltatore di corda, cominciò ad esibirsi in trame più complesse; ciò determinò l'entrata degli attori di strada in compagnie girovaghe: le "Fraternal compagnie".

La recitazione presentava una nuova struttura e le vicende, che dovevano essere rappresentate, erano basate su un canovaccio, che prevedeva una narrazione indicativa di ciò che sarebbe successo sul palco.

Questo tipo di improvvisazione comportò una divisione tra gli storici del teatro, perché alcuni ritenevano che l'improvvisazione non fosse il tratto distintivo delle commedie degli zanni, ma che si fosse creato un mito dell'attore "puro", padrone dei suoi mezzi, al punto da avere bisogno di parti recitate.

L'ICONOGRAFIA

Probabilmente il mito dell'improvvisazione deriva sia dalla scarsità di materiale testuale giunto fino a noi sia dalle fonti iconografiche.

La prima testimonianza iconografica riconducibile alla commedia dell'arte è la raccolta delle incisioni Fossard. Quest'ultima è divisa in due parti; la prima

rappresenta i contrasti tra Magnifico e Zanni; l'altra è costituita da incisioni riferite ad una rappresentazione teatrale dove compaiono attori come Pantalone, Arlecchino, Zanni, il Capitano, Franceschina e gli Innamorati.

Quasi sicuramente erano dei foglietti pubblicitari di una compagnia comica che servivano per attirare le didascalie scritte in francese e fanno pensare a una compagnia che ha lavorato in Francia alla fine del 1500, probabilmente quella di Zan Ganassa, chiamata a Parigi nel 1571 dal re Carlo IX, o quella dei Gelosi che nello stesso anno si trovavano in Francia per il battesimo di Charles-Henry de Clermont.

Un'altra testimonianza è quella che si trova nel castello di Landshut, in Bassa Baviera, dove uno scalone è stato affrescato dal pittore italiano Alessandro Scalzi con scene della commedia dell'arte intorno al 1570.

Alcuni anni dopo il pittore-scenografico Ludovico Antonio Burnacini ha riprodotto in acquarelli le disgrazie di Pulcinella e i travestimenti di Arlecchino per i teatri di Vienna.

DAI CONTRASTI COMICI ALLA COMMEDIA RIDICOLOSA

Dalla strada provengono i cosiddetti duetti tra Magnifico e Zanni. Questi soggetti erano mutuati dalla grande scuola siciliana, come nel caso del contrasto di Cielo d'Alcamo del XIII secolo e facevano parte della tradizione giullaresca diffusa sia nelle piazze che nei palazzi nobili del XV sec.

Vi è il passaggio dalla piazza al teatro, anche a causa delle commedie erudite cinquecentesche.

La commedia dell'arte viene influenzata dalle commedie in dialetto veneto e "Alla villanesca" di Ruzante e dalla Mandragola di Niccolò Machiavelli, anche se i modelli plautini dei servi o del Miles Gloriosus hanno condizionato la struttura sia della commedia rinascimentale che di quella dell'arte.

Le commedie di Sforza Oddi risentono palesemente dei personaggi dell'arte e questa è la linea di confine tra l'erudito e il professionista che nonostante tutto smette di esistere con la nascita della commedia dell'arte. Molti furono gli autori che continuarono nella tradizione della commedia cortigiana come Jacopo Cicognini e Giacinto Andrea Cicognini nel Seicento o Giovan Battista Fagiuoli tra la fine del '600 e i primi del '700.

LA STRUTTURA DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

In Italia la commedia dell'arte prese il posto di quella erudita. In questo periodo anche la tragedia e molte pastorali subirono dei cambiamenti e presentarono delle maschere.

Arlecchino e gli altri zanni si trasformarono in servi del tiranno o pastori arcadici, conservando comunque il loro spirito irriverente di buffoni di corte o quello di poveri diavoli, al pari dei giocolieri nelle sacre rappresentazioni medievali.

Goldoni propone nelle sue memorie dei lazzi di zanni che si trovavano in tragedie sanguinose come l'esempio di Belisario; dove Arlecchino, servo del generale bizantino caduto in disgrazia e accecato per la gelosia dell'Imperatore Giustiniano, faceva camminare a colpi di bastone il suo padrone cieco.

Goldoni questi inserimenti comici li riporta nelle sue memorie solo per dimostrare la decadenza del teatro italiano agli inizi del '700 e la necessità di una riforma che al vecchio teatro mascherato ne sostituisse uno più nuovo, più vicino alla realtà e con personaggi senza maschere.

Nonostante l'impegno di Goldoni, la commedia dell'arte era ancora ben radicata sia in Italia sia nelle corti europee, dov'era diffusa col nome di commedia italiana.

Nel 1750 Goldoni scrisse "Il Teatro Comico", la sua commedia-manifesto che metteva a confronto i due tipi di teatro, quello dell'arte e la sua commedia "riformata"; cercando di far accettare sia alle compagnie che agli spettatori la novità di una commedia naturalistica al passo con le novità dell'Europa, come quella di Shakespeare che cominciava con l'essere conosciuto fuori dall'Inghilterra o le ultime commedie di Moliere che pur nascendo dalla commedia italiana, cominciavano a distinguersi da essa.

LA COMMEDIA DELL'ARTE IN FRANCIA

LE PRIME COMPAGNIE

La prima notizia di una compagnia comica italiana organizzata che ha avuto rapporti con la Francia risale al 1571, quando i Gelosi furono chiamati in Francia per i festeggiamenti del battesimo di Charles-Henry de Clermont.

In seguito, i Gelosi si diressero in Francia su richiesta di Enrico III, il nuovo re.

Il sovrano che diffuse la commedia dell'arte in Francia fu Enrico IV di Navarra insieme alla moglie Maria de Medici.

II PERIODO D'ORO

Nel corso del XVII e XVIII secolo molti comici emigrarono in Francia.

In Italia nacquero dei grandi attori che poi illuminarono con la loro arte il Teatro francese alla fine del XVIII secolo. Tra i sostenitori di questa tesi ricordiamo Madame de Clairon e Le Kain, che testimoniano l'importanza della commedia dell'arte sul teatro francese. La carriera di Molière conferma come la commedia italiana fu una specie di scuola teatrale. Egli apprese l'arte di recitare dallo Scaramouche Tiberio Fiorilli e le sue commedie mantengono la struttura e i

personaggi italiani, come ad esempio gli zanni di Don Giovanni e del Borghese gentiluomo. Nacquero a Parigi e solo per il pubblico francese Pierrot, Scaramouche, e Polichinelle, ma tra questi il personaggio più richiesto fu Arlecchino.

Da qui venne dato il via ad un repertorio adatto alla lingua francese, molti comici italiani si francesizzarono e nacquero diverse famiglie di comici dell'arte francesizzate come i Riccoboni, i Biancoletti, gli Sticotti e i Veronese. Nel 1697 durante la messa in scena della commedia *La fausse prude* ispirata a *Madame de Mainte*, amante di Luigi XIV, il Mezzettino Angelo Costantini fece delle allusioni e le buffonerie dello Zanni non piacquero al sovrano che chiuse il teatro delle commedie italiane e ne cacciò i comici. Questi ultimi furono costretti ad emigrare in provincia e nei teatri della Foire, che si trovavano ai confini della capitale. Nel 1716, dato che il popolo continuò a seguire la commedia degli italiani, il teatro italiano fu riaperto anche a Parigi.

Questa volta fu Luigi Riccoboni, in arte Lelio, a guidare i comici del nuovo teatro parigino. Riccoboni era una figura di attore-intellettuale e non il solito buffone di corte. Egli, insieme ad altri, voleva riformare il teatro italiano per portarlo al livello della Francia, dell'Inghilterra e della Spagna. Riccoboni cercò di recuperare la commedia rinascimentale, mettendo in scena *La cena di Ludovico Ariosto* che non ebbe gran successo di pubblico. Infatti, i francesi erano abituati agli arlecchini, e volevano che si ritornasse ai vecchi canovacci, e proprio per questo Riccoboni sembra anticipare il destino di Carlo Goldoni dopo il 1762.

II CANOVACCIO

I testi che ci sono giunti in forma di canovacci sono molti e coprono l'arco di due secoli, da quelli di Flaminio Scala del Teatro delle favole rappresentative, pubblicato nel 1611, all'Amore delle tre melarance di Carlo Gozzi del 1761.

SPAZI TEATRALI E RECITAZIONE

Le scenografie erano semplici, con una piazza al centro del palcoscenico e due quinte praticabili, sullo stile di quelle delle prime commedie del '500.

La costruzione di veri spazi teatrali si ebbe nel 1550.

Nacquero nelle principali città italiane i Teatri degli Zanni, tra cui il teatrino di Baldracca a Firenze, il teatro di Porta Tosa a Milano e il San Carlino a Napoli.

A Parigi le compagnie si esibivano all'Hotel de Bourgogne e poi nei Teatri della Foire.

LA FORTUNA DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

La commedia dell'arte è un evento irripetibile che non presenta continuità fra l'arte dell'attore dal '500 al'700 e quello moderno. Nel corso dei secoli, esempi di recitazione improvvisata o a braccio che potrebbero ricordare i lazzi dello zanni seicentesco, ci sono stati ma non hanno niente a che vedere con la reale recitazione dell'attore professionista del Sei-Settecento.

È molto difficile mettere in scena delle commedie non avendo un vero e proprio repertorio; coloro che tentano di farlo oggi, rappresentando delle commedie dell'arte, devono affidarsi alle ricostruzioni insufficienti dei canovacci oppure mettere in scena commedie di Carlo Goldoni o Moliere, commediografi che poco avevano a che spartire con i veri testi della commedia dell'arte.

La fortuna della commedia dell'arte riprende nell'ambito delle avanguardie teatrali del Novecento, come fosse un mito di riferimento per l'attore, che si proietta in una fantastica "Età dell'Oro".

Giorgio Strehler nel 1947 ne fece una bandiera della rinascita della cultura italiana dopo la guerra con il celebre allestimento di Arlecchino servitore di due padroni.

Negli anni sessanta Dario Fo, grazie al sodalizio con Franca Rame, ebbe la fortuna di poter studiare tali documenti, di verificare la loro efficienza e di adattarli alle nuove esigenze, creando una serie di commedie e di monologhi tra cui Mistero buffo.

Negli anni ottanta, in seguito al successo della reinvenzione del carnevale di Venezia da parte di Maurizio Scaparro, la commedia dell'arte italiana ritrovò successo in tutto il mondo con la famiglia Carrara e il Tag di Venezia diretto da Carlo Boso.

LA MASCHERE

L'artigianato della maschera riprende vita nel '900 con lo scultore Amleto Sartori, che reinventa la tecnica di costruzione della maschera in cuoio su stampo di legno.

La maschera viene spesso ad essere sinonimo stesso di personaggio. Le "maschere" più celebri della commedia dell'arte sono:

		
<p>Arlecchino servo imbroglione sempre affamato</p>	<p>Balanzone personaggio serio e presuntuoso</p>	<p>Brighella servo furbo, in contrapposizione con Arlecchino</p>

		
<p>Colombina servetta, che fa coppia con Arlecchino. Le sue doti sono: malizia e furbizia</p>	<p>Pantalone anziano che entra spesso in competizione con i giovanotti per conquistare qualche giovane donna</p>	<p>Pulcinella maschera napoletana di servo malinconico, che unisce le caratteristiche del servo sciocco con una buona dote di saggezza popolare</p>

GLI ATTORI E LE COMPAGNIE

Il primo esempio di compagnia di comici professionisti fu la cosiddetta compagnia di Ser Marphio (1545), formata da:

- Maffeo del Re, detto Zanin;
- Vincenzo da Venezia;
- Francesco de la Lira;
- Geronimo da San Luca;
- Giandomenico Rizzo o detto Rizzo;
- Giovanni da Treviso;
- Tofano da Bastian;
- Francesco Meschini.

Le donne cominciarono a comparire nelle compagnie soltanto alla fine del XVI secolo.

In seguito, anche i maggiorenti della città e i nobili cominciarono a chiamare queste compagnie per divertire le corti. La corte dei Gonzaga assoldò, fin dalla metà del '500, la compagnia comica di Zan Ganassa che divenne quella ufficiale. Ancora più famosa fu la compagnia dei Gelosi, formata da due vecchi, Pantalone e Graziano, due coppie di innamorati, due zanni: Pedrolino e Arlecchino; poi c'erano le cosiddette parti mobili che non erano indispensabili alla trama: il Capitan Spavento, la Servetta e la Ruffiana.

MERENDA CARMELA 4^ C

CARLO GOLDONI



La vita

Carlo Goldoni nacque a Venezia il 25 Febbraio 1707 da una famiglia borghese, trovatasi in difficoltà finanziarie in seguito al danaro sperperato dal nonno paterno. Aveva cinque anni quando il padre Giulio si trasferì a Roma, lasciandolo con la madre. Intrapresa la carriera di medico, il padre lo chiamò presso di sé, a Perugia. Si trasferì quindi a Rimini, per studiare filosofia, ma abbandonò tutto, sia per nostalgia della madre, sia per seguire una compagnia di comici di Chioggia. La passione per il teatro caratterizzò la sua inquieta esistenza. Con l'improvvisa morte del padre (1731), si dovette prendere carico della famiglia. Tornato a Venezia, tentò inizialmente di completare gli studi presso il collegio Ghislieri di Pavia. Nel 1734 incontrò a Verona il capocomico Giuseppe Imer e con lui tornò nella sua città natale, dopo aver ottenuto l'incarico di scrivere testi per il teatro San Samuele, di proprietà Grimani. Seguendo a Genova la compagnia Imer, conobbe e sposò Nicoletta Conio. Con lei Goldoni tornò a Venezia, dove curò la stesura della sua prima commedia interamente scritta, *La donna di garbo* (1742-43), ma l'intermezzo veneziano ebbe vita breve, perché dovette fuggire a causa dei debiti. Continuò a lavorare nel teatro durante la guerra di successione austriaca, curando gli spettacoli di Rimini occupata dagli Austriaci; poi soggiornò in Toscana. Comunque, Goldoni non aveva abbandonato i contatti con il mondo teatrale e fu convinto dal capocomico Girolamo Medebac a sottoscrivere un contratto come scrittore per la sua compagnia che recitava a Venezia al teatro Sant'Angelo. Dal 1748 al 1753 scrive per la compagnia Medebac una serie di commedie in cui, distaccandosi dai modelli della commedia dell'arte, realizza i principi di una "riforma" del teatro. A questo periodo appartengono: *L'uomo prudente*, *La vedova scaltra*, *La putta onorata*, *Il cavaliere e la dama*, *La buona moglie*, *La famiglia dell'antiquario* e *L'erede fortunata*. In tutte le commedie, fatta eccezione per l'ultima, emergono le polemiche sulla novità del teatro goldoniano e la rivalità con l'abate Pietro Chiari, che lavora per il teatro San Samuele. Goldoni, inoltre, realizza sedici commedie, tra cui *Il teatro comico*, *La bottega del caffè*, *Il bugiardo*, *La Pamela*, tratta dal romanzo di Samuel Richardson, *Il giocatore*, *La dama prudente*, *L'avventuriero onorato*, *I pettegolezzi delle donne*. L'attività per il Medebac continuò poi con *Il Molière*, *L'amante militare*, *Il feudatario*, *La serva amorosa*, fino a *La locandiera* e a *Le donne curiose*. Goldoni insegnò l'italiano alla famiglia reale, alle

figlie del re di Francia Luigi XVI a Versailles e nel 1769 ebbe una pensione di corte, che gli fu sospesa dal governo rivoluzionario, fino al 1793, quando grazie alle suppliche della vedova gli venne riassegnata, purtroppo poco dopo la sua morte. Tra il 1784 e l'87 scrisse in francese la sua autobiografia: "Mémoires". La rivoluzione francese sconvolse la sua vita e, con la soppressione delle pensioni di corte, morì in miseria il 6 febbraio 1793. Le ossa di Goldoni sono andate, purtroppo, disperse.

Le opere

I testi goldoniani sono sempre legati a precise occasioni teatrali e tengono conto delle esigenze degli attori, delle compagnie, degli stessi edifici teatrali cui è destinata la loro prima rappresentazione. Il passaggio alla stampa modificava spesso i testi: l'autore si rivolgeva, con le edizioni a stampa, ad un pubblico più vasto ed esigente rispetto a quello che frequentava i teatri. Le commedie goldoniane furono raccolte per la prima volta dall'editore veneziano Bettinelli tra il 1750 e il 1755. La prima fase dell'opera goldoniana arriva fino al 1748, quando l'autore accettò in maniera definitiva la professione teatrale, cominciando a sperimentare e a confrontarsi con la commedia dell'arte. L'elemento principale della riforma è il richiamo alla natura, che viene confrontata continuamente con la realtà quotidiana. La prefazione all'edizione Bettinelli indica i libri essenziali della formazione goldoniana: quello del "mondo", che gli ha mostrato gli aspetti naturali degli uomini, e quello del "teatro", che gli ha insegnato la tecnica della scena e del comico.

La locandiera

Il capolavoro di Goldoni, che risale agli anni fra il 1750 ed il 1753, è *La locandiera*. La protagonista Mirandolina, è esuberante, complessa, affascinante, sempre lucida e sincera, capace di autocontrollo; domina la commedia superando ogni ostacolo per fare a proprio modo, badare ai propri affari di locandiera, assicurandosi tranquillità, agi, reputazione e libertà; senza andare in sposa ai tanti uomini rimasti da lei affascinati. Gli altri personaggi, più semplici, ma ben individuati, fanno risaltare la figura della protagonista.

Le tragedie romanzesche

Il Goldoni, in concorrenza con il Chiari, produsse alcune tragedie romanzesche in versi di tipo letterario ed accademico. Il risultato tra i più felici è rappresentato da *Il campiello* del 1755, lavoro caratterizzato dal realismo borghese, anche se eccessivamente pittoresco e dispersivo. E' una commedia corale che narra i diversi momenti della vita quotidiana del popolo in una piccola piazza veneziana.

GLI INNAMORATI

Con *Gli innamorati* del 1759, si apre un nuovo periodo in cui il Goldoni approfondisce le sfumature psicologiche che ruotano intorno all'inquietudine d'amore che turba l'idillio smorzando la linea apertamente comica. La gelosia tra Eugenia e Fulgenzio (i due giovani protagonisti) è il motore dell'opera. Ricco di situazioni comiche tipiche della commedia dell'arte, il testo non dispensa critiche alla società, mettendone in risalto la mediocrità e le ipocrisie, attraverso la caratterizzazione degli altri personaggi.

LA MODERNITA' DI GOLDONI

La modernità di Goldoni consiste nell'aver inserito in un contesto più colto alcuni personaggi della commedia dell'arte, come le maschere, e tra esse quella di Arlecchino, che tanta fortuna aveva avuto in Francia. Inizialmente la sua Riforma non piacque né agli attori, che dovevano saper leggere e ricordare le battute del copione, né ai proprietari delle compagnie teatrali, che temevano di vedere il teatro vuoto, né agli spettatori, che apprezzavano l'improvvisazione e le battute volgari della commedia dell'arte. Il guardare al mondo rese Goldoni realista e ciò si riflettè anche nelle scelte linguistiche. I suoi personaggi parlano in base alla propria estrazione sociale, mentre l'uso del dialetto è limitato.

BRUNO MARCO 4^ C