ANGELA

~~Al cielo~~
Nell'abisso centrale è riflessa
una blu spinta sud
che illumina metà cielo.

TOMMASO: Qui gli oggetti ritrovano e attendono.

SCARPA

ROBERTA: Di pianta rettangolare, col soffitto a volta, la stanza è un insieme di elementi passati e presenti, ~~che danno la realtà di quello che essa fu un tempo e di quello che rappresenta ora~~.

CRISTINA: Incredibile ma vero,
il fornimento è a scacchi bianchi e rossi

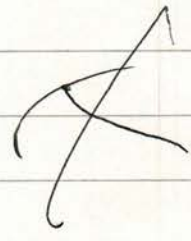
MARIA PAOLA: ~~E' una~~ Questa è sala a pianta grossomodo quadrata, dal soffitto molto alto a volta, completamente affrescato con allegorie ~~che occupano anche le pareti fino alla metà superiore~~.

CRISTINA.

Incredibile ma vero / il frammento è
a scacchi bianchi e rossi

MARIA PAOLA.

Affreschi e decorazioni sono di questo barocco
siciliano tanto ricco di allegorie
di tutte le rappresentazioni allegoriche
di soggetto religioso.



MARINA -

Sembra un magazzino / di quell'epoca
forse non eccessivamente (ordinato) vario
tra cui quel mobiletto (lì) sta lì da anni
non spostato da questa posizione -
Ma cosa c'è dentro?

9

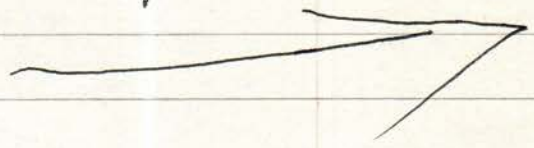
Skizze A

Scala $\frac{2}{3}$ stellungsgleiche Quadrate

(Diskus)

ANNALISA –

Un giallo luminoso al centro della rete sembra ricordare alle lucertole antiche divinità solari adorate dagli uomini del tempo. + Centro.



Christmas

Inscription une vers / il faut et il suffit
~~Quatre~~ trois mots et nom. —

Roma

è l'eterno di un cielo de se
di antico e di pesce —
e de immediatamente mi riconduce a
l'immagini più vive e
colore di vita.

RANNEGA

Questa volpe mistica, è sempre, Nessuno.

*

QUESTA SALA
CON-FERENZA

DRAMMA DEI FIORENTINI

DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CORSO DI DRAMMATURGIA 2 DEL DAMS
8-9 GIUGNO 1987 ORE 18.30
SALA FIORENTINI CORTE GALLUZZI

INVITO

Qui inizia documento *

Pri Lettere di Elizabeth Teely

Bri Locandina

Pri miscell. —

Pri tgs

ILLUMINOTECNICA

Partiamo dalle origini del teatro per arrivare fino ai giorni nostri, tornando indietro nel tempo e precisamente agli antichi greci e romani. In quel periodo la forma dell'edificio teatrale e l'orario degli spettacoli non davano dei grossi problemi per quanto riguardava l'illuminazione. Le rappresentazioni avvenivano in edifici aperti, e si svolgevano dall'alba al tramonto, quindi l'unica illuminazione era data dalla luce del sole.

Per quanto riguarda il medioevo gli elementi forniti per fare una storia sono scarsi, cito:

> "... impossibile accertare l'impiego della luce quale mezzo di suggestione... E' verosimile che nelle celebrazioni di drammi liturgici anche gli elementi illuminanti (lucerne ad olio e candele) dovessero... rientrare nel rituale liturgico assumendo valore simbolico." (S. D'Amico, 1957; pag. 493.) (enciclopedia dello spettacolo : voce illuminotecnica)

Nei sec. XV e parte del XVI nelle rappresentazioni di corte una certa organizzazione prevedeva, oltre alla dislocazione delle fonti luminose anche la loro manutenzione. Si ha una buona visibilità della scena e del palco delle autorità con lumi concentrati in entrambi i luoghi, mentre la sala aveva un'illuminazione minima. Un'apposita commissione si occupava delle mansioni generali e della cura dell'illuminazione, cioè: pulizia, alimentazione, ricambio delle fonti luminose, azioni svolte in genere durante gli intervalli e raramente durante la rappresentazione. Come fonti luminose abbiamo candele, lucerne, bracieri e torciere in ferro battuto alimentate da resine vegetali.

Verso la metà del '500 ci si curò di mimetizzare tali fonti e le operazioni di manutenzione avvenivano non più a vista. Nella scenografia barocca si assegna grande importanza all'illuminazione discostandosi dai secoli precedenti solo nella quantità, predominano torce e lumi ad olio, e mediante i barat

tolini a saliscendi si effettuava l'oscuramento a vista.

Fino all'ottocento si procede in graduali perfezionamenti nel campo illuminazione, per arrivare all'adozione di lumi a gas, con la prima apparizione in teatro nel 1822 all'Operà di Parigi, e già a metà secolo tutti i grandi teatri usarono la nuova tecnica sebbene mista a dispositivi a petrolio. Lunghe tubature metalliche collegate a tubi in cuoio o gomma alimentavano becchi di misura e portata diverse, tutto collegato alla cabina dell'illumintore, posta accanto alla buca del suggeritore. Ben presto, da questo tipo di illuminazione sconveniente e pericolosa si passa anche in palcoscenico all'uso della luce elettrica, che nel XX secolo ha raggiunto funzioni fondamentali nello spettacolo allo stesso livello della regia, della recitazione e della scenografia.

Paolo Modena

AMERICANA

Con questo nome si suole indicare nel gergo teatrale italiano quella stuttura di sostegno costituita da aste di legno (ma anche di altro materale,) che appesa trasversalmente al soffitto del teatro sostiene elementi pesanti. Generalmente ha un carattere occasionale.

BILANCIA

Elemento che rientra in quegli apparecchi illuminotecnici teatrali. Viene usata per illuminare dall'alto il palcoscenico, con la sua luce diffusa è usata soprattutto per panorami e ~~eg~~ ogni specie di fondale, rientra nella dotazione fissa del teatro con numero variabile da tre a molte decine. Ha la forma di un corpo allungato di lamiera metallica, sospeso orizzontalmente mediante due sistemi di corde di canapa, che, col progredire delle esigenze cambia struttura e le corde suddètte vengono sostituite da corde metalliche. Nell'interno del corpo della bilancia si distribuivano le fiamme a gas, sostituite poi da lampade elettriche che erano distribuite su due, tre e quattro circuiti. Queste venivano verniciate, poi si passò alla colorazione indiretta mediante filtri colorati di fogli di gelatina, cellophan e simili.

Paolo Mauro

DRAMMA

Risalendo alla definizione derivata da Aristotele che introduce il concetto 'drama' (azione scenica), possiamo chiamare 'dramma' quei componimenti letterari i cui personaggi, invece che manifestarsi in forma narrativa si manifestano direttamente, cioè con azione e dialogo. L'originario significato di 'azione scenica' a lungo andare assume in ciascuna lingua effetti nuovi e più o meno diversi.* Oggi l'aggettivo drammatico viene usato per specificare il teatro di prosa specialmente per distinguerlo da quello lirico o musicale.

Nella seconda metà del '700 il teatro drammatico si evolve come forma distinta per arrivare nel secolo precedente ad indicare un componimento di tono serio.

Comunque il termine dramma nel tempo e nello spazio ha via via assunto significati anche assai diversi, sia per quanto riguarda gli aspetti formali che per quelli contenutistici, e, ripercorrerne la storia vorrebbe dire ripercorre l'intero percorso del teatro dalle origini ai giorni nostri.

* fr. pièce
ingl. - play
sp. - pieza
ted - stück

Paola Marina

Con questa parola si suole indicare la tecnica della composizione d'un testo drammatico, ma anche la teoria, che di questa vuole dettare le regole, in base alle quali si instaura quel rapporto fra autore, interpreti e uditorio. Gli autori drammatici hanno come scopo comune sia attirare l'attenzione del pubblico, sia conservarla e accrescerla fino alla fine. Come per il termine dramma che ha assunto significati diversi col passare del tempo, anche la drammaturgia ha fatto il suo cammino legato a periodi storici precisi, al cambiare dell'edificio teatrale, al modo di rappresentare e perchè no di pensare. I più antichi testi drammaturgici restano quelli del teatro greco che Aristotele ha sistemato in due generi: la tragedia e la commedia. La prima era una composizione agita e declamata dagli attori, o meglio dal confronto di un personaggio col coro, e solo l'introduzione di due attori (Eschilo) ha reso possibile il conflitto, nel quale si riconosce l'essenza del teatro drammatico. Gli attori con Sofocle diventarono tre si aumentarono così le possibili combinazioni, il numero dei personaggi cresce e una tragedia esaurisce da sola tutta la vicenda. Si ammise in scena un quarto personaggio silenzioso che prendeva parola solo quando uno dei tre principali usciva ~~di scena~~, e in aggiunta al coro apparvero comparse mute. La composizione è in versi, in parte cantati, in parte cadenzati a modo recitativo, in parte semplicemente detti, nessuna lotta, combattimento o morte violenta avviene sotto gli occhi degli spettatori. Per quanto riguarda la tragedia romana i soli testi recuperati integri sono quelli di Seneca, che divise le tragedie in cinque atti brevi con scene assai schematiche, i personaggi si esprimono in monologhi o dialoghi con lunghe tirate, il coro chiude ogni atto.

La commedia greca si divide in due parti: quella attica antica e la commedia nuova. La prima mette in scena persone del suo tempo facendone la satira, il coro è sempre presente, e si divide in due parti unite tra loro dalla paràbasi, speciale canto intonato dal coro, le consuete unità aristoteliche di tempo, luogo e spazio non vigono più. A differenza di quella attica antica la commedia nuova abbandona la satira personale, sopprimendo i referimenti attuali rappresenta i casi della vita in tipi e macchiette immaginarie, si ritorna alle tre unità, come motivo centrale la lotta dei giovani contro i vecchi. Questo tipo di commedia è ricalcata quella romana, sia nelle formule che nella tecnica. Le trame si somigliano tutte, la scena è fissa ed ha un luogo d'incontro obbligato, in primo piano c'è un'esterno con sfondo di case mentre in secondo piano c'è l'interno. I personaggi sono riconosciuti dal pubblico dalle maschere e dai costumi che indossano, e tendono a stilizzarsi in ruoli. La commedia romana si divide in generi: la palliata in costume greco, la togata, la trabeata, la tabernaria recitate in abiti e ambienti romani.

Come per i tipi suddètti anche il dramma medievale viene recitato in versi. Il tipico testo di questo periodo è un racconto dialogato senza limite per quanto riguarda durata, numero dei personaggi, luoghi, eventi, questi ultimi spesso preceduti da un annuncio si concludono con una licenza. Eventi che si allargano e si intrecciano e frequentemente vengono mescolati il religioso, il serio, il tragico, grottesco e buffonesco, talvolta anche scurrile. Si mette in scena la vita di Gesù o di un santo, dalla nascita alla morte, la storia d'un popolo o di tutta l'umanità, le rappresentazioni durano anche parecchi giorni.

Troviamo una scena multipla con più luoghi deputati offerti allo sguardo dello spettatore simultaneamente, tutto viene mostrato, poco o nulla riferito a differenza della tragedia greca dove un testimone riferiva l'evento. In questo periodo si sviluppa il teatro sacro col dramma cristiano, che ha come argomento essenziale la salute dell'anima, argomento che col dramma rinascimentale si tramutò in amore dei sessi.
Nel Rinascimento si torna alla tecnica delle tre unità, alla scena simultanea, il tempo e il luogo si restringono e le tante parti della vicenda più che mostrate vengono riferite. La commedia che si vede in Italia alla fine del XV e tutto il XVI secolo è svolta con scena fissa, in una piazza. Composta di intrighi e beffe, glorifica la carne e gli istinti contro i divieti morali o sociali, nasce un motivo nuovo, l'adulterio. Spesso venne adottata la prosa e vi si introducono figure attinte alla realtà popolare. Contemporaneamente nasce la commedia 'erudita', nella quale si torna all'unità d'azione e di tempo, non viene superato il numero di tre attori che possono parlare sulla seena. In contrasto a questo tipo, che prendeva lo spunto da opere scritte da letterati, nasce in Italia la "commedia dell'arte", che ha come scopo principale lo spettacolo atto a soddisfare le folle. I comici dell'arte, veri e propri attori protagonisti rinunciarono ai testi scritti e servendosi del loro istrionismo si diedero all'improvvisazione sulla scena. Originariamente i soggetti vennero presi da commedie scritte, rimescolate e rifatte con estrema libertà, i personaggi tradizionali si tramutano in maschere di regola affidate ad un attore specializzato che, svolgendo episodi con tirate, beffe, lazzi etc. si affida solamente alla propria bravura comica. Le unità non vengono rispettate, non c'è limite

nè di durata nè d'intrigo (doppi, tripli, sestupli), il tema erotico viene ampliato da combinazioni varie di amore non corrisposto, ci si esprime in prosa italiana o pluridialettale.
Il periodo barocco è caratterizzato dalle dispute tra vari drammaturghi, una parte che segue la libera tecnica medievale, un'altra che sostiene l'uso delle unità. Alla libera inventiva che viene messa in atto dal teatro di Lope de Vega in Spagna e alla scena elisabettiana in Inghilterra che continuavano, seppur con altri intenti, le esperienze del teatro medievale e della commedia dell'arte, si contrapponevano tendenze "classiciste" che miravano al recupero delle unità aristoteliche. Da Corneille a Racine in Francia, tale tendenza si afferma decisamente. Si assiste ad un teatro che spinge sempre più in direzione della poesia nel suo trattare conflitti morali (dovere contro sentimento), in una cornice temporale e spaziale fissa e circoscritta. Un recupero mediato dall'esperienza della commedia dell'arte si può vedere invece dapprima in Molière quindi in Goldoni, mentre in Italia si afferma sempre più il "melodramma", miscuglio di poesia, musica e danza, che ha la pretesa di recuperare la tragedia greca, pur trasgredendo spesso le tre unità.
Il nuovo dramma annunciato da Diderot (il quale proponi un'indagine della realtà sociale in cui gli individui sono immessi), attraverso Lessing si riallaccia decisamente alla via schakespeariana di una libera inventiva drammaturgica, incurante della retorica aristotelica e francesizzante.
Con lo Sturm und Drang e il Romanticismo tale esigenza di libera creatività si afferma in tutta Europa. Contemporaneamente il teatro viene acquistando sempre più una propria dimen - sione di mercato, e conseguentemente si assiste ad un proli -

ferare di generi per rispondere adeguatamente alla domanda del pubblico prevalentemente borghese. Man mano che ci si avvicina al XX secolo il teatro aspira sempre più a riprodurre esattamente la vita. Tale tendenza incarnata dal Naturalismo era però fortemente problematica, e con l'emergere delle avanguardie sarà spazzata via.

Paola Marini

CRISTINA GIANI

La Poetica di Aristotele fa parte degli scritti poietici. Aristotele distingue le scienze teoretiche (matematica, fisica, metafisica), dalle scienze poietiche, ovvero pratiche. Le prime concernono il vero o il necessario; le seconde il possibile o il probabile.

Scienze poietiche:

ETICA NICOMACHEA ETICA EUDEMIA GRANDE ETICA	Dottrina morale.
POLITICA	Organizzazione sociale, economia, forme di governo.
COSTITUZIONE DI ATENE	Unica rimasta dello studio condotto sulla costituzione di I58 città greche e "barbare".
RETORICA	Analisi delle varie forme e funzioni del discorso atto a persuadere.
POETICA	Analisi delle diverse forme di poesia e, in particolare, la tragedia.

LA STRUTTURA DEL DRAMMA SECONDO LA POETICA DI ARISTOTELE

Nella Poetica Aristotele si propone di parlare:

> Della poetica in sé e de' suoi generi, e qual funzione abbia ciascuno di essi; come debbano essere costituite le favole se si vuole che l'opera del poeta riesca perfetta; inoltre, di quante e di quali parti ogni singolo genere si compone; e similmente, di tutti gli altri problemi che rientrano in questo medesimo campo di ricerca...
> (1. 1447 a 8 sgg.)

I generi della poetica sono: la tragedia , la commedia, il poema epico.

Le Favole sono il contenuto o il materiale dell'intreccio.

L'epopea, la tragedia, la commedia, la poesia ditirambica; gran parte dell'auletica e della citaristica sono arti di imitazione.

Differiscono però:

a) nel mezzo
b) nell'oggetto
c) nella maniera

} di imitazione.

a) mezzi della mimesi sono: il ritmo, il linguaggio e l'armonia. Possono essere usati separatamente oppure insieme.

es:	ARMONIA + RITMO	auletica, citaristica, musica in genere.
	RITMO	danza.
	LINGUAGGIO	attorica.

b) gli imitatori imitano persone che agiscono, che perciò non possono che essere nobili o ignobili (meglio di noi , come noi, peggio di noi).

es: Peggio di noi li rappresenta la commedia.
Meglio di noi li rappresenta la tragedia.

c) forma narrativa : narra in prima persona o assumendo personalità diverse.
forma drammatica : gli attori rappresentano l'azione.

> Questa è anche la ragione, dicono alcuni, per cui codesti componimenti sono chiamati "drammi" [, cioè "azioni"]: appunto perché imitano persone che "agiscono", (drontas).
> (3. 1448 a 29 sgg.)

Cause della poesia:

-- L'imitare è un istinto comune a tutti gli uomini. Apprendimento per imitazione. Carattere differenziatore tra l'uomo e gli animali.

-- Essendo naturale in noi la tendenza ad imitare l'armonia e il ritmo, quelli che ne avevano maggior predisposizione, con lenti e graduali perfezionamenti, dettero origine alla poesia. La poesia si differenziò secondo l'indole dei poeti che composero invettive od encomii a seconda del loro carattere.

COMMEDIA - non l'invettiva personale, ma il ridicolo puro e semplice.

Quando vennero in luce tragedia e commedia, gli epici scrissero tragedie, i giambici commedie; perchè queste

> ...due nuove forme di arte avevano ormai acquistato più importanza di quelle e più di quelle erano tenute in pregio dal pubblico. (4. 1449 a 5 sgg.)

La tragedia e la commedia furono da principio rudimentali improvvisazioni, l'una derivante dai cantori del ditirambo, l'altra dai cantori dei canti fallici.
La tragedia lentamente si accrebbe e, dopo che fu passata attraverso a molti gradi, si assestò nella sua forma naturale.
La commedia è imitazione di persone più volgari del normale, di quella speciale bruttezza che è il ridicolo: qualcosa come di deforme che però non porta dolore o danno. Dei mutamenti della commedia non si sa molto perchè all'inizio non fu tenuta in gran conto.

mimesi di soggetti eroici per mezzo della parola

TRAGEDIA
diversi metri
drammatica
un giro di sole

EPOPEA
metro unico
narrativa
nessun limite di tempo

La tragedia contiene tutti gli elementi dell'epopea;
l'epopea non contiene tutti gli elementi della tragedia,infatti manca,ad esempio,della melodia e dello spettacolo.

Tragedia dunque è:

> mimèsi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti,ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore,ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni.(6. 1449 b 23 Sgg.)

ELEMENTI DELLA TRAGEDIA

Ordinamento materiale dello spettacolo	modo della mimesi.
Composizione musicale Linguaggio	mezzi della mimesi.
Favola Pensiero Carattere	oggetti della mimesi.

La tragedia è mimesi di un'azione.
Un'azione implica persone che agiscono.
Queste persone devono avere carattere e pensiero.
Carattere e pensiero sono le cause determinanti delle azioni.
Dalle azioni dipendono la buona o la cattiva sorte degli uomini.

Il più importante degli elementi è la composizione dei casi: FAVOLA.
La tragedia è mimesi di azione e di vita,cioè di felicità e infelicità. Gli uomini rispetto alle azioni sono felici o infelici.
I personaggi perciò non rappresentano caratteri,ma si investono di essi in funzione e a sussidio dell'azione.
La favola quindi è il fine della tragedia.
Non c'è tragedia senza azione.
Peripezie e riconoscimenti (i mezzi più efficaci onde la tragedia trascina l'animo degli spettatori) sono parte della favola.

In seconda linea vengono i CARATTERI:

> ...il carattere è quell'elemento onde risultano chiare le intenzioni morali di una persona, quali cose cioè ... una persona preferisce e quali schiva; (6. 1450 b 8 sgg.)

In terzo luogo viene il PENSIERO:

> ...il quale consiste nella capacità di esprimere sopra un dato argomento tutto ciò che gli è ine - rente e che gli conviene; (6. 1450 b 5 sgg.)

Vengono poi:

LA COMPOSIZIONE MUSICALE - il più importante degli abbellimenti esterni.

LA DIZIONE - espressione del pensiero mediante la parola.

L'APPARATO SCENICO - non ha a che fare con la poetica ed è super - fluo alla tragedia in sè.

STRUTTURA DELL' AZIONE

Tragedia - mimesi di un'azione perfettamente compiuta in se stessa, costituente un tutto di una certa grandezza.

Tutto - ciò che ha principio, mezzo e fine.

Principio - ciò che non ha in sè nessuna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa, ma che è naturale abbia un'altra cosa dopo di sé.

Fine - ciò che per sua propria natura viene dopo un'altra cosa ma non ne ha altre dopo di sè.

Mezzo - ciò che si trova dopo un'altra cosa e prima di un'altra ancora.

Bisogna che le favole rispettino questo ordine.
Inoltre siccome il BELLO consta di GRANDEZZA e di ORDINE, nelle favole deve esserci una certa estensione che si deve poter facil - mente abbracciare nel suo insieme con la mente. Tanto più bella dunque la favola che sarà la più lunga entro i limiti in cui pos -

sa essere abbracciata da un unico sguardo dal principio alla fine, di una lunghezza tale in cui:

> mediante una serie di casi che si vengano consecutiva - mente svolgendo l'uno dall'altro secondo le leggi della verosimiglianza e della necessità, sia possibile [ai per - sonaggi principali dell'azione] di passare dalla felicità alla infelicità o da questa a quella. (7. 1451 a 10 sgg.)

A costituire l'unità di una favola non basta che essa si aggiri attorno ad un unico personaggio, ma bisogna che essa sia mimesi di una sola azione, cosicchè, spostando o togliendo una delle parti che la compongono, essa risulti slegata e rotta.

Compito del poeta è descrivere cose che <u>possono accadere</u> (verosi - miglianza e necessità).
Compito dello storico è descrivere cose che <u>sono accadute</u> (vero).

<u>Poesia</u> - universale.
<u>Storia</u> - particolare.
Il poeta ha da essere poeta non per versi, ma per le favole, perchè la sua azione creativa si ha nell'invenzione della favola.

La tragedia non è solo mimesi di azione, ma di fatti che suscitano pietà e terrore attraverso la loro repentinità, ed anche attraverso la necessaria consecuzione dell'uno dall'altro.

<u>Favole</u>
- COMPLESSE - azioni complesse(giungono alla soluzione attraverso peripezia e/o riconoscimento).
- SEMPLICI - azioni semplici (giungono alla soluzione senza peripezia e/o riconoscimento).

PERIPEZIA - mutamento improvviso da uno stato di cose allo stato contrario, secondo verosimiglianza e nesessi - tà.

RICONOSCIMENTO - passaggio inatteso dalla non conoscenza alla conascenza - amicizia o inimicizia.

Da Peripezia e Riconoscimento dipende lo svolgimento felice o infe - lice della tragedia.

Si prova pietà per l'innocente, terrore per chi è simile a noi, perciò:

> Sarà ... buon personaggio da tragedia colui il quale, senza essersi particolarmente distinto per sua virtù o sentimento di giustizia, neanche sia tale da cadere in disavventura a cagione di sua malvagità o scelle - raggine, bensì a cagione soltanto di qualche errore... (13. 1453 a 8 Sgg.)

La favola ben costituita prevede dunque un passaggio dalla felicità alla infelicità, piuttosto che viceversa.

Se la pietà e il terrore scaturiscono dalla intrinseca composizione dei fatti, questo è segno di miglior poeta (la tragedia deve suscitare pietà e terrore solo ad essere ascoltata). Coloro che cercano di rap - presentare il mostruoso non hanno nulla a che fare con la tragedia perchè in essa bisogna cercare Pietà e Terrore.

AZIONI ACCADONO TRA PERSONE
- AMICHE - grande pietà - soggetto veramente tragico.
- NEMICHE - non c'è pietà, solo turbamento.
- NE' AMICHE NE' NEMICHE - non c'è pietà c. s.

Queste persone:

NON FANNO
- CONSAPEVOLMENTE[1] (la soluzione meno tragica - non c'è catastrofe)
- INCONSAPEVOLMENTE[2] (la soluzione più tragica - desta pietà e terrore)

FANNO
- CONSAPEVOLMENTE[3] (soluzione poco tragica)
- INCONSAPEVOLMENTE[4] (soluzione molto tragica)

---

1) si conosce, quindi si salva il congiunto
2) il riconoscimento avviene appena in tempo
3) si agisce nonostante parentela e/o amicizia
4) il riconoscimento avviene troppo tardi, quando già si è agito

I Caratteri devono essere:

i) NOBILI (s'intende nobiltà d'animo - possibile in ogni classe).

2) APPROPRIATI (es. la virilità non sarà propria di una donna).

3) CONFORMI ALLA TRADIZIONE (ai miti).

4) COERENTI (se si vuol rappresentare un carattere incoerente, che sia coerentemente incoerente).

Lo scioglimento della tragedia deve scaturire dalla struttura della tragedia stessa.

Anche rappresentando caratteri ad es. irosi, il poeta deve improntarli a "conveniente nobiltà e grandezza ".

Riconoscimento

- PER SEGNI: il peggiore (collane, cicatrici etc.).
- PER VOLONTA' DEL POETA: non artistico (Oreste dice di essere Oreste).
- PER MEMORIA (da cosa vista o sentita manifestazioni del proprio sentimento che svelano l'identità).
- PER RAGIONAMENTO (è arrivato uno che mi somiglia - solo Oreste mi somiglia - è arrivato Oreste).
- PER PARALOGISMO (arco di Odisseo).
- PER SCATURIGINE DALL'AZIONE MEDESIMA: il migliore.

Nodo: dall'inizio della tragedia al passaggio di stato (felicità - infelicità).

Scioglimento: dal passaggio di stato alla fine della tragedia.

Il Coro deve essere parte integrante dell'azione e considerato come personaggio.

Funzione del Pensiero è produrre effetti mediante la parola (dimostrare e confutare, destare emozioni, accrescere e diminuire il valore delle cose.

> ...nell'azione pura e semplice , codesti sentimenti o impressioni debbono rivelarsi in piena luce da sé, senza bisogno di nessuna interpretazione verbale; nel discorso, invece, debbono esser prodotti da colui che parla, e anzi debbono svolgersi conseguentemente alla sua parola (I9. I456 b 5 sgg.)

Riassunto delle voci tratte dalla

ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO
Direttore: Silvio D'Amico
Casa Editrice: Le Maschere
Roma, I954

DRAMMA

Dramma e Drammatico si riferiscono a tutti quei componimenti letterari, i cui personaggi si manifestano direttamente, tramite azione e dialogo.

Derivano dal Greco DRAMA - ATOS (fatto, azione;azione scenica), attraverso il Latino DRAMA - ATIS.

In Italia le più antiche attestazioni delle due parole in questo senso sembrano risalire non oltre il sec. XVIII. Nel sec.XVI si annetterà a dramma anche il significato di un particolare genere drammatico (dal Francese DRAME) e si delinea pure una contrapposizione drammatico/comico (coesistente alla classi - ca tragico/comico).

Oggi l'aggettivo "drammatico" afferisce a tutto ciò che riguarda il teatro di prosa in contrapposizione al teatro lirico.

(da Luigi Squarzina e

==========

Genere del teatro drammatico, evolutosi nella seconda metà del Settecento da alcune forme miste (tragicommedia) e dal teatro larmoyant. Ibsen lo porterà alla piena maturità. Dal - l'Ottocento avanzato, per dramma si intenderà un componimento teatrale di tono serio.

Fino al sec.XVI tragedia e commedia apparivano ben distinte e separate, l'una a rappresentare gli eroi,l'altra a mettere in scena i ceti inferiori. Le regole classiche, infatti, asserivano che solo i casi dei nobili eroi potevano susci - tare "pietà e terrore", mentre le vicende delle classi infe - riori non potevano che suscitare il riso.

Nel Cinquecento, al contrario, i due generi si mescolarono e si cominciarono a trarre, dalle vicende di un'umanità

borghese; storie che, in quanto a pathos e drammaticità, non avevano nulla da invidiare alle tragedie.

I più antichi esempi ci vengono dall'Inghilterra elisabet - tiana dove, alla fine del sec. XVI, si misero in scena fatti di cronaca nera e delitti dell'epoca verificatisi nell'am - biente borghese.

Per"dramma" si intende solo il teatro che,dalla vita delle classi medie,scopre ed esprime motivi seri e tragici quanto i motivi del grande teatro eroico della classicità. La for - tuna del dramma va di pari passo con le idee umanitarie, che, specie nel sec. XVIII spostarono l'attenzione dall'aristo - crazia al terzo stato.

Già nella prima metà del Settecento a commedia e tragedia, in Francia, era stata sostituita la Comédie Larmoyante in cui più tardi si vide un dramma borghese, ma una trattazione teo - rica vera e propria del dramma si arriva alla seconda metà del secolo con Diderot che sancirà il primato delle circostanze sul carattere e che proporrà un teatro "serio", in prosa e di tipo pedagogico. Ciò allarma il gusto tradizionale e non ha grande successo.

Fu forse Mercier nel I773 (Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'art dramatique) a battezzare definitivamente il dramma. Imme diata voga del termine e del genere.

La Rivoluzione e l'Impero rivogliono la tragedia.

Ritroviamo ildramma solo nel I83I con Dumas padre. Il reper - torio romantico di Hugo segna una crisi per il dramma che, se da una parte si fa storico (drame romantique),dall'altra è sempre lo specchio della borghesia.

Nel I802, con Pixérécourt, il dramma diventa melodramma: spet tacolo popolare tragicomico con musica e danza.

Prima della fine del sec. XVIII, il concetto che la bor - ghesia potesse possedere pathos drammatico, aveva raggiunto gli altri paesi d'Europa con l'Illuminismo e il Preromanti - cismo.

In Germania Lessing riprende Diderot; vuole un tedesco in prosa,ma antepone il carattere alle circostanze.
Lo Sturm und Drang riporta in primo piano la pittura d'am - biente, affronta il tema dell'infanticidio, riprende il contrasto fra borghesia e aristocrazia (Schiller).
Lo Junges Deutschland provoca un ulteriore appiattimento dei temi borghesi,banalizzati nel fortunato repertorio di Birch, Pfeiffer, Bauernfeld, Benedix etc.
Nel I844, con la Maria Magdalena di Hebbel, il dramma tedesco si volge alla critica dello spirito borghese.

Il génre larmoyant e il génre sérieux arrivano in Italia tra il I772 e il I778. Avversato ferocemente da Carlo Gozzi e da Napoli - Signorelli,il dramma, in realtà, era presente in Italia gia dalla Pamela goldoniana. Alla fine del Sette - cento, imitato in Italia da De Gamerra, invade e domina anche il teatro italiano.

In Russia inizia fra Settecento e Ottocento con i "dramy" di Fonzivin, di satira politica; si stabilizza con Ostrovskij e il suo cupo mondo mercantile; si arrichisce di motivi impres - sionisti con Turgenev e Tolstoj;entrando nel Novecento, il dram- ma scopre,con Cechov, personaggi "condannati a vivere", esprime le loro velleitarie ribellioni con tecnica allusiva e decentrata e si rinnova completamente.Con Gor'kij si ha la documentazione quasi melodrammatica dei piccoli borghesi nella rivoluzione. Molto teatro sovietico, con lavori a tesi, riporta i personaggi al dominio della circostanza sul carattere di Diderot.

Teorizzato come letteratura senza retorica, il dramma, fin da Diderot, è il figlio prediletto della retorica: grandi declamazioni sui problemi del vivere civile, piglio avvocatesco, lavoro a tesi. Così il teatro serio si affianca al teatro satirico in un compito di ristrutturazione della società. Ci sarà un evoluzione positivista fino al tribunalizio, finchè Shaw o Brecht cercheranno di togliere quell'obbiettività sempre sottintesa e alla quale, invece, quasi solo Ibsen è giunto.
(da Luigi Squarzina).

+°+°+°+°+°+°

DRAMMATURGIA

Dal Greco DRAMATOÜRGHIA:

- tecnica della composizione di un testo drammatico.
- la teoria che di questa composizione detta le regole.
- disciplina che studia i modi e le leggi della composizione drammatica e ne fa materia di insegnamento nelle scuole.

Questa trattazione accennerà all'evoluzione del testo drammatico in relazione alle più tipiche convenzioni del teatro occidentale.

CONVENZIONE - complesso di regole, implicite o esplicite, in base alle quali, in una determinata civiltà di spettacolo, s'instaura un chiaro, accettato rapporto fra autore, interpreti e uditorio.

Esiste una ampia trattatistica sul dramma e questa teoria è strettamente legata alla pratica, che ha influenzato e da cui è stata influenzata. Questo è dovuto in parte alla tradizione aristotelica, dura a morire; dall'altro lato è dovuto al forte nesso esistente fra testo e spettacolo. Lo scopo comune degli autori, infatti, é avvincere presto - conservare l'attenzione e accrescerla fino alla fine (G. P. Baker).

Dalle prefazioni alle loro opere si deducono quasi sempre le teorie drammaturgiche degli autori che attribuiscono ad esse la responsabilità dell'esito dei loro lavori.

Fin da Aristotele non è stato facile distinguere la teoria che detta le regole della composizione, dalla teoria che studia queste regole allo scopo di insegnarle, anche se quest'ultima è venuta in particolare luce alla fine dell'Ottocento: è infatti impos - sibile fare della teoria "pura" senza riferimenti al concreto.

Nel mondo anglosassone si è sviluppata recentemente una trat - tatistica, che se da una parte codifica le leggi generali del dramma, dall'altra vuole insegnare all'aspirante autore le risor - se elementari del mestiere. Il maggior impulso viene da Ibsen, in quanto creatore di una nuova tecnica. Shaw e Archer se ne fanno divulgatori e analizzano l'opera ibseniana come modello ideologico e tecnico del nuovo dramma, diverso da quello vitto - riano. Gli Stati Uniti sono fra i primi con Price e Baker ad avvertire l'esigenza di studi universitari teatrali basati sul - la drammaturgia e le sue forme.

Brunétière (La loi du théâtre - I894) definisce il dramma come "spettacolo di una volontà protesa a un fine e cosciente dei mezzi che impiega"

Archer obbietta che il perno del dramma è una crisi.

H. A. Jones prende una via di mezzo, dando popolarità a con - cetti (suspence, climax etc) ancor oggi popolari nelle classi di playwriting.

J. H . Lawson (Theory and Technique of Playwriting - I936) si rifà a Brunétière, sostenendo che "carattere essenziale del dramma è il conflitto sociale... in cui la volontà cosciente.... sia tanto forte da portare il conflitto al punto di crisi."

La drammaturgia comparativa, pur essendo agli inizi, conta già

un' ampia biblioteca con moltissimi saggi sulla struttura tecni - ca dei drammi famosi. Nel Positivismo si poteva analizzare anche morfologicamente un'opera d'arte, ma ,intorno alla fine del sec.XIX e ai primi del XX si apre in teatro uno dei periodi più anarchici e contradditori del dramma.

Strindberg sostiene che la tecnica drammatica va lasciata fluida: il tema stesso deve trovare la sua forma.

Nel I92I, Diebold, un critico, intitola un suo libro sull'espres - sionismo Anarchie in Drama.

J. E. Spingarn (storico della critica) mette in guardia dal cer - care spiegazioni della poesia drammatica in "tutta questa pedanteria": tecnica, abilità, teatro, palcoscenico, pubblico "dobbiamo cercarne la chiave nei drammi in se stessi..." (Creative Criticism - I9I7).

Ma il Seicento francese è fatto rivivere da Lancaster nella History etc e da J. Scherer in La dramaturgie classique en France (I950) e proprio dalla "pedanteria" gli autori vengono,invece, inquadrati nel loro tempo, coi limiti e le necessità.

Dialettica della drammaturgia:

- esigenza storico-critica di definizione e approfondimento dei singoli elementi del dramma e dunque del significato del testo in rapporto alla convenzione tea- trale accettata dall'autore.
- esigenza estetica di un giudizio univer sale ed essenziale di valore.

(da Luigi Squarzina)

==========

La tecnica della composizione drammatica da Eschilo ai giorni nostri

TEATRO CLASSICO.

I più antichi testi drammatici occidentali che conosciamo sono

quelli del teatro greco (sec.V a. C.).

Aristotele è il fondatore della drammaturgia come analisi del teatro drammatico nelle sue leggi tecniche e nei suoi elementi costitutivi.

La tragedia greca ai tempi di Aristotele era una composizione poetica destinata a essere rappresentata da attori idealizzati dalle masohere e dai coturni, e col sussidio di vasti apparati tecnici e scenografici. Il testo in sè aveva già subito una notevole evoluzione dal ditirambo(personaggio vs. coro), a una primitiva forma drammatica,fino alla tragedia e alla commedia conosciute da Aristotele. Secondo Aristotele:

- Tespi introduce il primo attore.
- Eschilo introduce due attori, quindi il conflitto (essenza del teatro drammatico)
- Sofocle introduce tre attori, limite non più superato neanche da Euripide.

La struttura del testo,quindi, rimane comunque semplicissima.

La tragedia attica è in versi cantati (mélos), cadenzati recitativamente (paracataloghè), detti (cataloghè).Di solito si apre con un prologo; segue l'entrata del coro (pàrodos); una serie di episodi, inframmezzati dagli stasimi, canti del coro; l'esodo è la fine della tragedia con il canto d'uscita del coro.

I commentatori rinascimentali hanno creduto di vedere nella Poetica le famose tre unità di tempo, luogo e azione; in realtà Aristotele considerava necessaria la sola unità d'azione, mentre le altre non erano che evidenze pragmatiche.

La tragedia mette in scena il momento saliente della crisi dell'eroe, perciò la maggior parte dei fatti è solo raccontata: nessun combattimento e nessuna morte violenta appaiono mai sulla scena.

Ai tempi di Eschilo le tragedie si rappresentavano a gruppi di tre, facenti parte di un unico ciclo (trilogia); una farsa di soggetto autonomo, rappresentata alla fine, formava la tetralogia.

Con Sofocle, che aggiunge il terzo attore, le possibilità tragiche aumentano e perciò una sola tragedia può esaurire tutta una vicenda.

Si è scorto, fra Eschilo, Sofocle ed Euripide, anche un migliora - mento del profilo psicologico dei personaggi.

I soli testi tragici romani giunti sino a noi sono quelli di Seneca, non scritti per la rappresentazione, ma per la lettura, come si vede dalla struttura drammaturgica degli stessi: cinque brevi atti, scene assai schematiche, lunghe tirate. Ogni atto è concluso da un coro che altro non è se non il commento lirico dell'autore.

Nella Magna Grecia, sempre secondo Aristotele, Formide ed Epicarmo raggrupparono le scenette della farsa attorno ad un filo drammatico; nei dramata epicarmei, però, è da sottolineare la mancanza del coro, il travestimento fallico degli attori e il vigore del grottesco e della parodia, mentre i mimi di Sofrone vantano una metrica singo - lare, che potè essere scambiata per prosa.

Elemento essenziale della commedia attica antica è il coro che punta sull'agressività della beffa personale, con grande licenza verbale. Lo schema è influenzato da quello tragico. Nella prima parte è caratteristica la aghon, o disputa verbale. Del tutto tipica è poi la parabasi, ponte fra la prima e la seconda parte della commedia, in cui il coro si fa portavoce dell'autore. Il palcoscenico è multiplo e i personaggi agiscono con grande libertà, la stessa che è concessa alla fantasia dell'autore.

Questo carattere fantasioso, lirico e grottesco scompare del tutto nella commedia di mezzo e nuova. Infatti, questa sottosta a regole molto più rigide, col ritorno alle unità, la riduzione del lirismo agli intermezzi, la soppressione della satira personale e d'attualità. La lotta dei giovani contro i vecchi per l'amore, tema centrale di questa produzione, si sviluppa attraverso intrighi ed equivoci, con una certa monotonia, nonstante le infinite possibilità di

variazioni.La scena è fissa in esterno e le soluzioni sono tro - vate grazie a coincidenze strane.

Non bisogna però svilire del tutto queste genere di commedia, perchè, in essa, il riso è più fine e l'introspezione dei perso - naggi più acuta; da qui, inoltre, deriverà la commedia rinascimen - tale e postrinascimentale, fino a tutto il Settecento.

Il dramma satiresco prende i suoi schemi dalla tragedia, salvo che in questo caso il coro è costituito da satiri.

Del genere comico latino conosciamo i nomi dei generi indigeni (fescennini, saturae, atellane etc.) che portavano in scena tipi fissi su canovacci a intrigo.Le commedie rimaste integre ricalca - no i modelli della commedia nuova tramite contaminatio. Il pub - blico riconosce i personaggi dalle maschere e dai costumi, che stilizzano i ruoli fino a farne delle maschere. La commedia consta di un prologo, di soliloqui, di diverbia o dialoghi e di cantica (brani cantati e danzati). Il coro è limitato agli intermezzi, ma i cantica sono una novità importante, ove trova spazio l'elemento lirico. L'accompagnamento musicale la rende in qualche modo simile all'operetta.

Commedia palliata - in costume greco.

Commedia togata - in costume romano.

Plauto e Terenzio, pur nell'aderenza agli originali, riuscirono a creare opere nuove e diversificate. La divisione delle commedie latine in cinque atti e in scene è tardiva.

Orazio, Ars Poetica

- preminenza estetica del dramma fra le arti
- distinzione tragico/comico per stile e trattamento
- argomenti idonei e inidonei
- inizio "in media res"
- personaggi convenienti
- necessità dei racconti

- divisione in cinque atti
- numero interlocutori
- funzione del coro
- scelta del metro
- imitazione dei capolavori antichi
- commistione di utile e dilettevole
- necessità della critica

DRAMMA MEDIEVALE.

In versi. Racconto dialogato senza limiti di tempo, spazio, azione e personaggi. Spesso è preceduto da un annuncio e chiuso da una licenza. Vi si intrecciano svariate storie e svariati stili (religioso-serio-tragico/buffonesco-scurrile). Un eccezione è Donna del Paradiso di Jacopone da Todi.

I temi possono essere dalla vita di Gesù o di un santo, alla storia di un popolo o di tutta l'umanità, fino a ottantamila versi. Questo è possibile grazie alla scena multipla che rappresenta i luoghi deputati. Tutto avviene sotto gli occhi dello spettatore, al contrario del dramma classico. Da ciò grande fantasia,ma anche grande dispersione, personaggi descritti in modo ingenuo, linguaggio prolisso, spreco di particolari minuti.

Le rappresentazioni comiche non variano di molto, sono in genere brevi, in verso, ma più spesso in prosa, costruite più o meno rozzamente e affidate alla bravura degli interpreti.

Emerge drammaturgicamente la moralità Inglese, fiamminga, tedesca e francese: un breve lavoro a struttura unitaria, su tema allegorico. La più famosa è anonima: Everyman.

IL DRAMMA DEL RINASCIMENTO.

Si torna alle tre unità: teorizzate in Italia da Giraldi Cinzio, dallo Scaligero, da Castelvetro, da Trissino etc., accolte gradata - mente in Francia e respinte in Spagna e in Inghilterra.

Le favole pastorali segnano il trionfo della tecnica classica; i cinque atti sono conclusi dal coro (commento lirico dell'autore).

La tragedia è poco teatrale, irrigidita dall'imitazione di Seneca. Secondo Giraldi la tragedia deve rappresentare eventi di orribile atrocità. Deve dar luogo a possibilità spettacolari, perciò aumenta il numero degli attori, aggiunge la divisione in scene, abolisce gl'intermezzi e abbandona il tema greco-romano per storie di altri tempi ed altri luoghi. Ma la poca credibilità degl'intrecci, l'uso di renderne noto il finale, la stridente commistione di comico e serio, la prolissità e il moralismo fanno di queste tragedie, e della tragedia cinquecentesca in genere, un esempio di poetica sforzata e fredda.

Le varie forme di commedia hanno dei tratti comuni, riscontra - bili nell'influsso plautino e in quello della novellistica ita - liana. Scena fissa in esterno; intrighi di servi furbi contro vecchi libidinosi a favore di giovani innamorati. Si riprende la glorificazione della carne e degli istinti contro il moralismo, propria della commedia classica e che si amplia qui col nuovo motivo dell'adulterio. Anche i personaggi sono, in linea di massima, variazioni dei tipi classici; nella commedia dell'arte si stilizzeranno addirittura in maschere.

Le commedie erudite in cinque atti si attengono, con più o meno scrupolo alle regole: desiderata umiltà di linguaggio (di fatto prosa, ma magniloquente); unità di tempo e di azione; non più di tre personaggi parlanti per ogni scena.

I trattatisti discussero:

- sulle convenzioni da osservare nella riproduzione dei sentimenti umani
- sull'uso della peripezia e dell'agnizione
- sulla distribuzione della materia nei cinque atti
- sull'utilità del prologo plautino
- sull'uso del verso o della prosa
- sul graduale abbandono dell'unità d'azione mediante la favola doppia, o tripla etc.

La prosa fu adottata spesso nelle commedie popolari, dove si rivendicò maggiore libertà e si introdussero figure e vicende tratte dalla realtà popolare.

DALL'ETA' BAROCCA AL ROMANTICISMO.

Nella Commedia dell'Arte i soggetti erano originariamente tratti da commedie scritte, ma con estrema libertà erano poi proposti in canovacci che l'attore, specializzato in questa o quella maschera, completava in scena con improvvisazioni e lazzi. Nessun rispetto delle norme aristoteliche. Il tema erotico era ampliato con le combinazioni dell'amore non corrisposto, attraverso travestimenti, acrobazie, equivoci, parodie, licenziosità di linguaggio, commedia nella commedia, apparizioni magiche, parodie ed effetti di ogni genere. Gli attori si esprimevano in prosa, italiana o pluridialettale, salvo le chiusette in versi. Questi attori diffusero un gusto nuovo, propriamente scenico, di certe situazioni ed effetti, alla loro scuola profittano scrittori come Lope, Shakaspeare o, in altro senso Molière e Goldoni.

In Spagna gli eruditi (Cervantes) cercarono invano di spingere i commediografi verso le regole aristoteliche; mentre gli scrittori popolari (Lope de Vega) prescindevano dichiaratamente dalle regole classiche, per proporre una qualsiasi vicenda "arruffata, ma appassionata".

Le due correnti, comunque, pur con la vittoria della seconda, si contaminano e il classicismo di un Cervantes è relativo, quanto la libertà del teatro in versi di Lope, Tirso o Calderon. Il dramma è solitamente determinato dalla forza dell'onore a contrasto con l'interesse, la passione o altri sentimenti. I personaggi si ri - conducono a tipi (prode e leale cavaliere, vecchio e magnanimo gentiluomo etc.).

Auto Sacramental: Teologia versificata e sceneggiata allegorica - mente, con richiami al medioevo.

Il teatro inglese, rigoglioso sotto i regni di Elisabetta I e Giacomo I , risente dell'ambiente in cui viene proposto e cioè, nel caso del dramma popolare, in un cortile coperto, con una platea e più file di loggiati sopra ad un palcoscenico sporgente tra il pubblico (apron). Tale ambiente fisso, dove si concentrano più scene allusive, è in relazione con la tecnica del dramma che, alle unità, preferisce una serie di situazioni sensazionali, agite tutte sotto lo sguardo dello spettatore, senza limiti di spazio, di tempo e, ovviamente, d'azione. Senza sipario, questo è un teatro che espone le sue convenzioni. La scenografia è in gran parte suggerita dal testo. La divisione in scene e atti è dovuta agli editori dei copioni. In questo periodo s'introduce Shakespeare, che porterà le tecniche del suo tempo alla massima maturità.

In Francia, partendo da una messinscena non molto dissimile da quella elisabettiana, si giunge, poco a poco, alla rigida pratica delle unità, preferendola ad ogni altra tecnica perchè meglio mira a rendere credibile la favola scenica. La grande trage - dia francese, offerta ad un pubblico d'élite , poco concedendo alle suggestioni visive, si concentra nella potenza della parola. Consta di cinque atti in simmetrici alessandrini, porta in scena, ancora una volta, una crisi dell'eroe e racconta la maggior parte dei fatti. Suo tema prediletto ,essendo essenzialmente cristiana, è

il conflitto morale: dovere, virtù, volontà contro il sentimento e la passione.

E' fuori di dubbio che la nota più appariscente del XVIII secolo, in ogni parte d'Europa, è un fervore di riforma teatrale.

In Italia ciò è visibile soprattutto in Goldoni il quale, come si vede nelle sue commedie e nelle sue dichiarazioni programmatiche, volle trarre le favole, non più dalle convenzioni sceniche, ma dalla vita vissuta. La sua impresa essenziale fu quella di dare volti umani alle maschere della commedia dell'arte, facendole vivere vicende di "piana e comune simiglianza" [sic]

Al suo proclamato culto della verità risponderà Carlo Gozzi, asserendo che, a teatro, tutto è convenzionale.

Ma il secolo muove verso nuove mete:

- In Francia, Diderot espone le aspirazioni ad un nuovo dramma in prosa e d'ambiente, che presenti gli individui colti nella so - cietà in cui si sono formati;
- In Germania, dove i programmi teatrali erano accentrati sul classicismo, Lessing addita nelle libertà shakesperiane la nuova via della scena tedesca ed europea.

L'OTTOCENTO.

Il teatro romantico in Germania si fece campione delle libertà anticlassicistiche. A. W. Schlegel pose la distinzione fra i due tipi di dramma in cui la storia del teatro occidentale può fonda - mentalmente ridursi:

- classico unitario (Grecia - Roma antica - Italia - Francia).
- libero (Medio Evo europeo - Spagna - Inghilterra).

Ritenne il secondo come congeniale ai Tedeschi.

In Italia il credo romantico del primo Ottocento fu soprattutto raccolto e rielaborato da Manzoni nella Lettre à M. Chauvet contro le unità aristoteliche.

Hugo, nel manifesto del teatro romantico francese (I827), procla-

ma l'assenza di unità, restrizioni e convenzioni, ma l'appello alla realtà vivida; non più soggetti attinti al mito, ma alla storia e alla vita; non più separazione tra tragedia e commedia, ma commistione delle due come nella realtà, in un genere chiamato semplicemente "dramma"; eroi che siano individui e simboli.

L'unico fra i romantici che apportò sostanziali cambiamenti alla scena francese è Musset: le sue opere, spesso romanticamente spregiatrici d'ogni limite di spazio e di tempo, sono teatralissime, con personaggi vividi e grande movimento scenico.

Senonchè il dramma ottocentesco, diventato una redditizia pratica economica, insieme al teatro romantico, offre al pubblico borghese una quantità di generi destinati al suo diletto, con temi che vanno dall'adulterio, al tema dell'amore che redime; dal tema dell'onore, ridotto, borghesemente, alla paura dello scandalo, all'importanza del denaro etc. Si abusa di equivoci, di innocenti costretti a dichiararsi colpevoli, di riconoscimenti, di travestimenti etc.

In Francia il divulgatore della nuova commedia d'intrigo fu Eugene Scribe.

Il Vaudeville[1] fu portato a perfezione da Labiche che gli conferì la piacevolezza di un impeccabile gioco tecnico.

E' questo il tempo in cui il teatro francese conquista il mondo, grazie alla sua tecnica, positiva, logica, chiara; con la scena fissa e i personaggi familiari; con il suo dialogo

---

I) L'erede più diretto delle favole menandrea e plautina; le strofette di cui la sua prosa era fiorita (couplets) erano cantate sull'aria di canzonette in voga. Nella seconda metà dell'Ottocento, darà origine alla pochade e all'operetta.

salottiero e vivace, esso piace alla borghesia. Questa tecnica trova il suo esponente migliore in Victorien Sardou e il suo codificatore in Francisque Sarcey (Essai d'une estétique théâtrale), che erige a canoni di valore assoluto le pratiche del suo tempo.

Accanto a questo teatro commerciale, esiste un altro teatro intento anche allo studio di problemi spirituali, o sociali, politici etc. Anche questi drammaturghi si valsero però delle tecniche acquisite nel corso del secolo; Ibsen stesso accettò in un primo tempo certe formule del teatro francese contemporaneo, salvo poi sfrondarle fino all'essenzialità di un dialogo il più possibile vicino alla realtà, per rappresentare un'umanità impossibilitata alla vita vera, ma anelante ad essa.

Meno ligi ai procedimenti francesi furono i grandi drammaturghi tedeschi (ad es. Hebbel).

In Russia si attiene alle regole francesi Tolstoi.

In Inghilterra i poeti romantici si contentano di comporre drammi lirici, mentre i mestieranti accolgono, edulcorata, la tecnica francese.

Ma é ancora in Francia che il teatro cambia, grazie al naturalismo di Emil Zola, già realizzato da Ibsen. Si vuol portare sulle scene una "tranche de vie", riducendo l'artificio del vecchio intrigo, alla nudità del vero, fotografato da una "quarta parete"; far scaturire la poesia dal nudo evento, fabbricare le scene d'insieme liberandone l'impeto collettivo, magari a scapito dell'intelleggibilità delle singole frasi. Tale compito fu assunto dagli attori del Théâtre Libre a Parigi e dalla Freie Bühne a Berlino; in Italia i suoi capolavori si ebbero nel fatto di cronaca.

IL NOVECENTO.

Uno dei più audaci rinnovatori della drammaturgia fu Cechov. Si può dire che delle infinite forme assunte dal dramma nel teatro occidentale solo un carattere rimane insopprimibile: si rappresenta un conflitto. Cechov, invece, mette in scena il dramma a catastrofe avvenuta: i suoi eroi sono già sconfitti. Il suo dramma non sceneggia un evento: egli mette inscena un piccolo mondo di persone smarrite, sole, insoddisfatte della vita.

Altrettanto importante è il dramma di Strindberg. Strindberg maturò una piena coscienza della struttura del dramma ottocentesco e ne scardinò le forme, sperimentandole, fino a ridurlo a incontri senza struttura fra figure allucinate che recriminano un passato di cui lo spettatore non è messo a parte. A lui si ispirarono gli espressionisti, O'Neill, Sartre etc.

Caratteristica del Novecento sarà l'antirealismo: l'impulso a superare, a interpretare la verità, a trasfigurarla.

Si sono avuti ritorni alla tragedia classica, al dramma romantico, alla sacra rappresentazione medievale; si è fatto teatro senza darsi pensiero di prospettive teatrali (Claudel); teatro propa - gandistico e di discussione (Shaw); antiteatro con la poesia delle cose senza poesia; si è messo in scena teatro silenzioso con il significato freudiano dell'inespresso.

Specie tra le due guerre ci si è serviti alla rinfusa di tutte queste tecniche, compresi mezzi tecnici audiovisivi, ritorno del coro etc. Nessun limite di tempo e di spazio alle vicende rappre - sentate; si sono evocati sogni e ricordi, si è fatto scorrere il tempo a ritroso, si è portato in scena l'ipotetico.

Pirandello diede vita ad un nuovo tipo di personaggio: una, nessuna e centomila maschere, scardinando un'altra nozione fondamentale della drammaturgia che vuole il dramma compiuto in se stesso. Pirandello scoprì invece l'abbozzo e l'inespresso. Con Sei personaggi in cerca d'autore scrisse il dramma della

drammaturgia.

Col teatro pedagogico-marxista di Brecht, l'attore ,staccandosi dal personaggio e guardandolo criticamente, libera se stesso dalla partecipazione emotiva che giustifica lo status quo (il capitalismo) e nel contempo libera lo spettatore e ne svilup - pa la coscienza critica.

CONCLUSIONE.

La libertà drammaturgica, ancor oggi, non è senza limiti: il dramma è legato alla sua natura di spettacolo mirante ad un' impressione unitaria.

(da Silvio d'Amico e Luigi Squarzina)

Bitti, sarebbe più corretto scrivere Vithi o Bithi. Prima dell'emigrazione di massa in continente e all'estero contava tredicimila anime, oggi non arriva a cinquemila. Paese di pastori, di donne che portano per tutta la vita su curruttu (il lutto), di giovani che si vestono alla civile e che dae su cuile a sa bidda (dall'ovile al paese) viaggiano in automobile. Le donne, salvo le anziane, non usano più la gonna plissettata e lo scialle di lana o di seta per coprirsi s'ivérru (d'inverno) dal freddo e s'istìu (d'estate) dal sole. Il costume, per ogni paese il suo, era usato da uomini e donne tutti i giorni e con questo abito venivano interrati, oggi è soprattutto un abito rituale che qualcuno mette per il matrimonio, ma che principalmente è usato per alcune grandi feste che si susseguono durante l'anno.

Non tutte le feste sono uguali, ma spesso si somigliano, e io posso limitarmi a ciò che so. Le feste che descriverò sono a sfondo religioso pagano, celebrate nelle numerose chiese di campagna e di paese. Elementi costanti, oltre alla celebrazione delle varie funzioni religiose che iniziano con la novena e finiscono il giorno della festa, sono i vari aspetti puramente festaioli. Si prepara il pranzo cucinato su grandi fuochi accesi sul sagrato in terra battuta, il vino abbonda, e anche se il gioco della morra è vietato nessuno ci fa caso. Per alcune feste si corre il palio. Cantare e ballare è fisso non solo in queste celebrazioni ma anche in altre occasioni, in tutti quei momenti in cui numerose persone si riuniscono, come per matrimoni e battesimi, o a su tunninzu (la tosatura). Era dal numero e dalla grandezza dei cerchi del ballo che si giudicava il successo o meno della festa.

Inizio dalle feste rustiche per finire a quelle paesane. Parlo di quelle che conosco e se ne vengono celebrate altre non

saprei dire.

Quattro chiese, vicine al paese e al cimitero, si raggruppano in pochi ettari. Santu Jorgeddu (S. Giorgio piccolo) non ha una sua festa ma gli resta almeno la messa, mentre Sant'Isteve ne (S. Stefano) non ha né l'una né l'altra, Santa Maria e Babbu Mannu sono più importanti e festeggiate. Queste ultime due sono attaccate e hanno in comune il sagrato, il cibo che viene consumato è frutto delle offerte, in genere denaro, che le priore sse hanno raccolto casa per casa. Il priorato è composto da donne ma anche da uomini. Si diventa priore per discendenza, per eredità, perché la chiesa è stata costruita su un terreno lasciato da un parente, e ogni anno il priorato cambia.

Babbu Mannu ha una barbona e mani da contadino, in una regge il crocifisso, e sulla testa ha una colomba. E' una figura spaventosa, i suoi occhi in qualsiasi punto ti sposti ti seguono e ti scrutano. Una vecchia usanza vuole che la notte di S. Silvestro, quando esce l'anno vecchio ed entra quello nuovo, Babbu Mannu si metta a parlare e dice chi morirà e nascerà durante l'anno.

Tra le altre chiese vicine al paese, alcune delle quali semi distrutte, vi sono Bonu Caminu, Bonaera e Sant'Eliéddu. La chiesetta di Sant'Elia sta su un costone di granito e domina il paese. Ogni anno, il primo giorno di Maggio, Sant'Eliéddu ha la sua festa. I pastori si costituiscono in priorato, il pranzo offerto è modesto: formaggio fresco, minestra con latte e agnelli. E' un santo solitario che non coinvolge tutta la popolazione.

Tra le numerose chiese che sorgono lontano dal paese c'è Santu Matheu (S. Matteo). Alla sua festa ho assistito molti anni fa, dura come le altre un solo giorno. E' una piccola chiesa nei campi, all'interno un altare con sopra due teschi umani,

non sono reliquie di santi, ma un padre e un figlio assassinati, probabilmente pastori. La cosa che più mi ha colpito è stata una grande tavola apparecchiata che occupava la chiesa per tutta la sua lunghezza, è stato lì dentro che si è mangiato. In genere queste chiese di campagna restano aperte tutto l'anno per consentire ai pastori di rifugiarvisi durante le tempeste invernali. Altre due chiese, le più lontane dal paese sono in oridine di importanza crescente, S. Giovanni e la Annunziata. Santu Juanne sta in un prato e la campagna attorno è piena di sugheri, è una festa che coincide ~~con~~ la chiusura dell'annata pastorale. Festa di giovani dove ci si intesse un legame molto forte, il comparatico, a differenza delle altre feste, qui prevalgono nettamente sugli aspetti religiosi, baldorie e balli. Il ritorno un tempo era un viaggio rituale che portava il pane benedetto e il proseguimento della festa in paese.

Il santuario de s'Annosàta, a 30km. dal paese è situato nel fondo di una valle, è molto affollato anche perchè meta di pellegrinaggi da paesi diversi, un fiume delimita il confine. Tale festa dura dodici fiorni e buone parte del paese vi si trasferiva, e si trasferisce anche se in misura ridotta, per l'intera durata. Novenanti, priori, pellegrini e festaioli trovano alloggio nelle cumbessiàs o moristenes, queste sono delle stanze che fungono da tutto, e sorgono attorno alla chiesa, è un piccolo paese che si anima solo in questo periodo.
Giorni di festa funzioni religiose alternate da balli e canti, morra e chiacchiere su grossi blocchi di granito posti ai lati della porta della chiesa. Ogni disamistades (inimicizia) una volta entrati nella valle finisce di esistere, si tenta la rappacificazione, se ciò non accade si può tornare ad essere nemici ma, solo passato su rivu (il fiume), chi stava alla mac-

chia una volta entrato nella valle non aveva niente da temere, era lasciato in pace.

Facendo ritorno al centro abitato troviamo sant'Antonio, a sfondo religioso ma a fine paesano. Secondo una leggenda, santu Antoni atta uratu su ocu a Lebbeddu, ha rubato il fuoco al diavolo (che qui è chiamato con uno dei vari nomi attribuitigli), e lo ha regalato agli uomini.

Alcune famiglie per voto usavano accendere fuochi nei cortili e sempre per voto preparavano su cocone de sant'Antoni, un grande pane a forma di ciambella di semola e miele. La preparazione ha inizio giorni prima della festa, e riunisce donne e uomini del vicinato, le prime per cuocere quella pasta lavorata dai secondi che tornano apposta da campagna. Su cocone il giorno stabilito viene portato in elemosina ai poveri, e una parte dato ai presenti accorsi per vedere il fuoco. Le ceneri de sa occhina venivano raccolte, poi sparse in primavera sui campi seminati e nei pascoli rassicurava un buon raccolto, la carbonella serviva per molte malattie del bestiame e messa sul fuoco nelle notti di tempesta teneva lontano Lebbeddu.

Il 23 aprile è san Giorgio, il patrono. Si tirano fuori dagli armadi i costumi già messi da nonne bisnonne e mamme, e così vestiti si porta in processione la statua del santo su strade ricoperte di fiori, e alle finestre vengono messe coperte ricamate. Non so se viene ancora celebrato un rito legato al mondo agrario, in particolare alle messi.

Si usava preparare, in modo che fosse pronto per tempo, su ~~s~~ prattu de santu Jorgi. Questo era un recipiente di sughero dove veniva messa della terra e del grano, veniva annaffiato e poi riposto in un luogo umido e buio. Il giorno della festa i germogli nel loro recipiente ~~è~~ assieme spighe di grano verde, venivano messi ai piedi del santo, tutto questo per assicurarsi una

-buona crescita del grano.

Ma sa esta manna (la festa grande) è quella della Madonna del Miracolo, il cui santuario è meta di pellegrini che chiedono o sciolgono un voto. Anche qua ci sono le cumbessìas. Ritornano gli emigrati e arrivano i venditori di torrone e non, giorni di festa e di mercato. Su Meraculu cade in settembre, in bittese capitanni cioè inizio d'anno, si chiude la vecchia annata agricola e si apre quella nuova, i contratti d'affitto e di servitù si rinnovano, si compra e si vende bestiame e arnesi da lavoro, si celebrano matrimoni.

I costumi dei vari paesi si mischiano ordinatamente nella processione, e i cavalli bardati a festa non sempre sopportano la confusione e gli spari a salve, la statua della Madonna che la mattina ha fatto più volte il giro del paese viene riaccompagnata al suo santuario. Mentre in chiesa viene celebrata la messa, i numerosi partecipanti alla sfilata-processione, fuori nella piazzetta di terra cantano e ballano.

Ci sono alcuni aspetti legati alla vita di tutti i giorni a cui vorrei accennare.

Si fa caso a come una persona stringe la mano o a come versa il vino, cioè se questa operazione viene fatta con la sinistra è considerata un'offesa e lo è ancora di più se il palmo della mano è rivolto verso l'alto, si fa attenzione a come un coltello viene appoggiato sul tavolo, mai con la lama rivolta in su. Se un pastore ha subito un furto o l'uccisione del gregge o è caduto semplicemente in disgrazia, i pastori del paese lo aiutano dandogli ognuno un agnello o una pecora per rico - struire il gregge. Come segno di buon augurio, a due sposi o ad un bambino che entra per la prima volta in una casa, si usa gettare grano e rompere piatti; quando in una famiglia si fa

-il pane, un pò senza essere ripassato al forno viene portato

-ai vari parenti. Le donne si raccomandavano, qualcuna lo fa ancora, a san Pasquale Bailon perchè le avverta prima che arrivi la morte ed avere così il tempo di prepararsi, da vecchie storie sentite il santo si presenta bussando alla porta e scambia qualche parola con l'interessata.
Secondo una credenza per bere a una fonte d'acqua bisogna utilizzare un recipiente o le mani, per evitare così di bersi anche le anime dei morti andate a dissetarsi. Il morto, su biatu, è tenuto in grande considerazione e rispetto, i morti non si devono temere e le loro anime che si dividono in due tipi, quelle buone e quelle cattive, che si allontanano con una frase precisa.

Per il 1° novenbre si usa preparare del cibo particolare da consumare in famiglia, da portare a qualche povero e da lasciare alle anime. Si preparano sos maccarones de errittu, delle focacce paneddas de animas di forma particolare, e biscotti sos papassinos di forma rombòidale con noci mandorle e uva passa. Queste cose assieme ad altre come vino e acqua, miele ma anche sigari, vengono lasciate su un tavolo apparecchiato affinchè le anime dei parenti morti possano sfamarsi. I vivi partecipano alla processione che arriva al cimitero, e portano ceri accesi per l'assoluzione dei morti. Questa usanza viene ripresa per il Corpus Domini, ma non si preparano le focacce.

La mattina di capodanno, o il giorno dell'ultimo dell'anno,① i bambini portandosi dietro un sacchetto di tela vuoto, girano casa per casa cantando una filastrocca e chiedendo s'arina càpute (la farina di capodanno), tornano poi alle loro case con i sacchetti pieni di frutta secca, noci, farina, dolci, soldini, caramelle.

In ultimo vorrei fare una parentesi su un tipo di comportamento presente nei funerali (questi duravano giorni).

① Io visto l'anno scorso, la mattina del 31-XII, non solo i bimbi, ma anche i giovani che usano ciò che ricevono, in genere pesto, vino, formaggio, per lo spumantino di mezzanotte.
Però che senso ha farina di capodanno? E poi mio nonno me l'ha data la mattina del 1° gennaio.

Il comportamento è quello della lamentazione funebre cioè s'attitu, che quasi certamente non è più praticato come un tempo. Le donne del vicinato cucinano il pasto destinato alla casa in lutto. Mentre le donne piangono, gli uomini restano in disparte nella cucina, parlano tra loro e non disdegnano s'abbardente o il vino, a chi si reca in visita in genere viene offerto il caffè e dolci. S'attitatora, (prefica) è retribuita.
Solo da poco tempo si usa mettere il defunto sul letto, prima lo si metteva su coperte a terra e le piangenti lo circondavano, il cerchio formato si chiama sa ria. Inizia s'attitu rimato e cantato da ricordare le ninna-nanne, ma intriso di toni drammatici ed esasperati. Il comportamento e le parole cambiano a secondo del tipo di morte e di defunto.
Nei casi di morte violenta si ha su teju, sotto forma di promesse e imprecazioni si spinge l'erede a giurare che farà rappresaglie e vendetta.
Nel caso di morte naturale si ha semplicemente su prantu (il pianto), le piangenti si battevano le cosce il capo e il petto, qui l'eccitazione deve evitare di entrare nella dimensione de su teju.
La differenza è netta, ma s'attitu sia per il primo che per il secondo caso, ha come funzione particolare non di incitare alla vendetta, ma di dare un giudizio collettivo, elogiare doti virtù e coraggio del defunto, e quale fosse stata la causa della morte. Esistono solo attitatoras, cioè solo le donne possono attitare. Originariamente s'attitu era un rito simbolico, non tanto di segni verbali quanto di gesti culminanti nell'atto di dare sa tita (la mammella) al defunto, allattarlo per farlo rinascere, cioè attitare allattare senza latte colui che non può più essere allattato.

Marina Pala

Questa sala.

È una sala a pianta grossomodo quadrata, dal soffitto molto alto a volta, completamente affrescato con allegorie che occupano anche le pareti fino alla metà superiore. 1

Affreschi e decorazioni sono di gusto barocco, sia nei temi che nello stile. Si tratta di rappresentazioni allegoriche di soggetto religioso e classico, per esempio troviamo le quattro virtù cardinali. 2

Capitelli e decorazioni sono dorate e piuttosto appariscenti.

Sul lato opposto all'entrata si trova il palcoscenico, in pratica un semplice rialzo in legno chiaro, al quale si può accedere solo dalla sala: non ci sono quinte. 3

L'impressione non è quella di una sala teatrale nonostante la presenza di materiali scenici accatastati malamente un po' dovunque e di un apparato luci piuttosto ingombrante e comunque inequivocabile. 4

La presenza di sedie, ~~lavv~~ lavagne, cattedre spiega meglio l'uso che oggi si fa di questa ex chiesa: é un'aula in cui si studia la possibilità di mettere in scena qualcosa. 5

Da un lato all'altro del soffitto c'é una tela bianca che fa da orizzonte ai nostri occhi. 6

Attenua un po' l'attesa.

questa sala.

QUESTA SALA...

Di pianta rettangolare, col soffitto a volta, la stanza è un insieme di elementi passati e presenti, che danno la realtà di quello che essa fu un tempo e di quello che rappresenta ora. Che oggi la Sala dei Fiorentini, questa è la sua denominazione, svolga l'uso di un'aula scolastica è intuibile dalla presenza di due scrivanie, da una lavagna e da alcune file di sedie, che in più si tratti di un'aula del D.A.M.S. lo si capisce dal tentativo di trasformarla in una specie di teatro.
Il pavimento, infatti, è occupato per circa metà della sua ampiezza da un palco in legno chiaro e, lungo le pareti si trovano delle impalcature in ferro che sorreggono un impianto luci. Osservando meglio la stanza, e quasi spogliandola degli oggetti di oggi, ci si accorge che un tempo essa era adibita a luogo di culto. Entrando dall'unico ingresso oggi accessibile, si può infatti notare alla propria destra un'acquasantiera, nascosta da oggetti accatastati in malo modo; procedendo e volgendo lo sguardo sopra la porta si può vedere una specie di balconata (1), che un tempo poteva essere sia il luogo deputato al coro, che al gineceo.
Sul lato di fondo, in mezzo alle uniche due finestre, vi è un affresco raffigurante la Beata Vergine, sotto il quale, probabilmente, si trovava l'altare.
Gli affreschi, anch'essi d'ordine religioso, riempiono le pareti, esclusa quella d'entrata, e anche tutto il soffitto.
Al centro delle due pareti laterali, proprio in mezzo ai numerosi affreschi sopra citati, si stagliano due cornici prive di tela : fanno una strana impressione due spazi vuoti in una stanza così 'ricca' .

ROBERTA COLOMBO

NOTA

(I) - Nonostante le ricerche non sono riuscita a trovare il termine adatto a definire tale supporto in legno, anche se inutile posso qui aggiungere la nomenclatura trovata :

ABSIDE : costruzione semicircolare a volta emisferica

BALAUSTRA : parapetto composto di colonnetti di forma varia posti ad ugual distanza e collegati tra loro da una base e da una cimasa;si usa per delimitare altari o scalinate.

CORO : parte del presbiterio che sta,a seconda della posizione dell'altare maggiore,davanti o dietro il medesimo; al coro è sempre riservata l'abside, però esso può trovarsi,per ragioni peculiari, anche in altro ambiente,come in cappelle laterali.

PRESBITERIO : spazio destinato al vescovo ed ai sacerdoti durante le funzioni sacre.

TRANSENNA : parapetto di tavole di marmo artisticamente traforate e intarsiate che divide il presbiterio dalla navata.

T. Conely

Breve descrizione della Sala Fiorentini.

17-11-86

Nella Sala Fiorentini un telo bianco è steso a mezza altezza: legato ad una parete si svolge per la lunghezza della sala fino a scomparire in un balconcino sulla parete opposta.
Scompare, e quasi sicuramente si allaccia al collo di una sposa sdraiata.
Che si allacci ad una sposa sdraiata in effetti non lo si può date per certo, però potrebbe anche essere.
Se ci si sdraiasse sul telo, che è largo un metro e mezzo circa, ci si starebbe probabilmente come su una amaca legata male e si potrebbe godere una magnifica vista. (a)
Da lì infatti, a parte appunto il telo che diparte dalla testa e dai piedi, si vedrebbero almeno quattro luci bianche e forti e un grande affresco zeppo di particolari. (b)
Un affresco con persone, piante, nuvole, animali e balconcini su balconcini...tutto immobile, silenzioso, crepato, ma che sembra guardarti e aspettare che tu te ne vada. (c)
Verso i piedi o verso la testa, insomma dalla parte opposta del balcone, si scorgerebbe una struttura di ferro nero con dei fari.
Seguendo con lo sguardo questa struttura (e per far questo bisognerebbe arrischiarsi a sporgere la testa dal telo) si scoprirebbe l'altra metà della sala decisamente più desolante della precedente.
Da una parte sta uno spazio pressoché vuoto da oggetti ed è un palco che può prendere bellezza solo da chi ci sale sopra a muoversi, dall'altra parte invece una selva di sedie scomposte si sparpaglia coprendo la maggior parte delle piastrelle del pavimento.
Su queste sedie stanno sedute tante persone...
Dei loro segreti non sta a me parlarne né in effetti sta a me parlare dei pregi o dei difetti degli oggetti che riposano in questa sala.

Marina Pala

Questa sala

Sembra un magazzino, in quell'angolo dove sono accatastate robe varie, tra cui quel mobiletto che sta lì da anni "non spostare da questa posizione". Ma cosa c'è dentro?
Ricorda una chiesa, una cappella, forse è nata per questo.
Queste sedie oltre che brutte sono ~~anche~~ scomodissime. Le luci, i fari, le danno un'altra aria, vari gradini di osservazione. C'è troppo buio e i colori degli affreschi sono sbiaditi, c'è anche un tabernacolo e una piccola acquasantiera, nascosti. La polvere sul palco e su tutto ciò che questa sala contiene.

==========

Un'angolo di questa sala ha fermato i miei occhi.
Robe varie e differenti ammucchiate, penso a un magazzino. C'è un mobiletto bianco, è lì da anni, ed un foglietto: "non spostare da questa posizione". Cosa c'è dentro?
Semi nascosta, scavata nel muro, un'acquasantiera piccola e asciutta. Silenzio. E' una chiesa senza tabernacolo ostie e acqua benedetta.
Come su una giostra basta girare di poco e vedi altre cose. ~~Le~~ luci saltano agli occhi, un'altra dimensione. Vari gradini di osservazione: un'amaca sospesa, affreschi sbiaditi, una strada e sopra un cielo, donne alla fontana, una madonna stizzata, un palco e la sua polvere.

Marina Pala

==========

IL SOGNO DI PANDORA

DI

SCANDALETTI ISABELLA

==========

BOLOGNA 1/2/87

Su cara, non te la prendere,
scherzavo. Ma, guarda,
per fare pace ti voglio
raccontare un sogno.

chi parla?

La vita che facciamo a causa del nostro lavoro, ci costringe, tu lo sai, ad inventare realtà, a costruire mondi immaginari che ci rendano la vita più ricca e gratificante; perchè, anche se lì fuori c'è ancora qualcuno che dice "Siamo nati per soffrire" io non gli credo affatto e penso che tutte quelle dicerie sulle predicazioni di nostro cugino, era davvero un sant'uomo, le abbiano messe in giro antichi parenti dei nostri datori di lavoro. Già, il nostro lavoro! non mi è mai piaciuto. Ci costringono a recitare un ruolo così falso che non è neanche verisimile e intanto, mentre di là la vita continua e tutto cambia, chiedono a noi di alimentare Eternità.

?

Siamo allegorie di proiezioni umane, e la sola cosa bella che avremmo potuto avere, l'umanità, ce l'hanno voluta togliere. La schiavitù più grande è reggere questo specchio e vedere che divento anno dopo anno il falso di me stessa.

1 ?

Ma la gente che da fuori viene qui a guardarci non se ne accorge e loda te nel biasimare me. E' questa la mia condanna: l'antichità! a me non è permessa la vecchiaia; non si disegnano rughe sul mio volto, la mia immagine appare loro sempre giovane e bella eppure io so ....

Ma da dove ero partita? Ah sì il sogno.....
Ho sognato che questo telo bianco era uno scivolo magico che poteva proiettarmi dal mondo delle immagini false al mondo della vita quotidiana. Mi dà forza. La volontà di andare è più forte della paura. Salgo sullo scivolo e mi lascio andare. Lo scivolo diventa una culla, mi sento dondolare, mi abbandono....cado come in vortice di vento e... non ricordo come, mi trovo nel mondo della vita quotidiana, capisci? In mezzo a quelli che vivono fuori di qui e che magari invidiano la nostra presunta eternità....
Mi trovo a girare per ore e ore per le strade golosa di tutto, affamata, assetata; dopo secoli i miei sensi tornano ad avere le potenzialità animali del primo uomo. Inspiro intensamente e poi lascio uscire l'aria dalla bocca, rilasciando il ventre, mi sembra che tutto profumi. Ad un certo punto odo una musica dolce, mi sento rapire, la seguo come in un sogno; ciò che prima destava la mia attenzione, quasi sparisce nel vuoto.
C'è un cieco lì nella piazza viene da lui quella musica. La gente gli passa accanto e di tanto in tanto lascia cadere distrattamente delle monete, nel suo cappello. E' strano ma lui non sembra curarsi di quei miseri riconoscimenti di metallo che la gente gli accorda. Intanto le sue mani scivolano dolcemente sulla tastiera della fisarmonica

mentre le braccia con forza la gonfiano e sgonfiano come un mantice. Lo vedo ancora lì tutto preso dalla sua musica, eppure si accorge di me; lo sento che mi ha avvertito. Per un attimo smette di suonare, è forse solo un secondo. Riprende con un nuovo motivo e accompagna il suono con il dondolio del capo, lento, regolare.
Per me è un segnale e sul suo tempo le mie braccia iniziano a muoversi e con esse le gambe, così, piano, dolcemente.
Prendo lo spazio, danzo.
Devo succedere qualcosa di magico in quell'attimo perchè la gente, prima frettolosa e distratta, si è fermata a guardare. Poi la musica finisce.
L'Ebbrezza è tanta; sono piena di gioia e di energia vitale, l'eternità, penso, è quell'attimo di danza. Nella mia mano, non c'è più lo specchio, c'è, invece, una moneta. Voglio portarla a quel cieco, lo voglio ringraziare e gliela metto nel cappello. Il cieco mi vede e subito mi riprende:
- Non è così... io a te non chiedo niente, ma se vuoi danza ancora...-
E quell'uomo era Omero, era Edipo, era il Bibliotecario di Buenos Aires, era mio Padre.

QUESTA SALA.

E' una sala rettangolare attraversata nella sua lunghezza da uno striscione di tela bianca. Un balcone-palchetto, di una certa imperiosità, sopra la piccola porta d'entrata. A fronte una lunga iscrizione un pò offuscata dall'immagine della Madonna in manto blu.

Sul suolo, rialzato di un metro dal pavimento, un palco in legno chiaro che ricopre metà della superficie totale della sala stessa. Unico oggetto scenico, un vecchio tavolo somigliante a un altare di chiesa, coperto da un tendone grezzo pieno di buchi.

~~Lateralmente, al centro, le immagini delle quattro Virtù Cardinali~~

Le pareti e il soffitto sono affrescati con raffigurazioni sacre che non disdegnano però, elementi profani. Lateralmente, al centro, le immagini delle quattro Virtù cardinali a due a due opposte ; una di esse muove le gambe nella direzione da cui é guardata.

Infine una platea con seggiole ovunque, cavi, fili, luci e riflettori attaccati a travi metalliche che corrono lungo le pareti.

CORSO DI DRAMMATURGIA II SIMONA LAZZARI

Questa sala ha assunto una nuova immagine rispetto a quella da me descritta precedentemente in quanto in essa,noi studenti di Drammaturgia,abbiamo agito sulle cose presenti trasforman= dola in luogo di esperienza teatrale.

E'stato tolto il tavolo dal palco per poter avere uno spa= zio vuoto a nostra disposizione;sono stati,inoltre,utilizzati i riflettori e le luci,montati e direzionati verso il centro della scena alla ricerca di un'"atmosfera teatrale".

Una nuova spazialita' e'stata ottenuta tendendo ulteriormente il telone sulle nostre teste;si e' acquistato in altezza.

La trasformazione e lo spostamento di pochi elementi ha prodot= to un modo diverso di percepire e usare lo spazio.Il resto non e' ancora cambiato.

LA SALA DEI FIORENTINI

Ci vorrebbe molto più di un foglio per descrivere tutte le scene, i particolari e soprattutto i colori degli affreschi della sala. C'é l'azzurro di un cielo che sa di antico e di fede, che immediatamente mi riconduce ad immagini già viste, sapore di Chiesa....

Sono probabilmente tutte (alcune non le vedo bene e non riesco a comprenderle) immagini religiose, culminanti nel centro della volta con l'apparizione dello Spirito Santo al figlio.

Il tutto é parzialmente oscurato alla vista da un telo teatrale bianco che taglia in due lo spazio.

Un alto piano di legno copre quasi metà pavimento e trasforma la sala in un teatro con un ampio palcoscenico.

Ma ad essere sinceri tutta la struttura metallica che sostiene i riflettori e che parzialmente copre gli affreschi laterali, mi provoca un senso di fastidio. Non sarebbe più suggestiva una illuminazione a candele?

Paola Colturri

DRAMMATURGIA

La parola drammaturgia significa propriamente tecnica della composizione teatrale, ma é adottata anche per indicare la teoria che di questa composizione vuole dettare le regole.

I testi drammatici più antichi che conosciamo risalgono al teatro greco. Da una forma lirica come il ditirambo si passa all'introduzione di un attore, successivamente diventati due con Eschilo. Questo permette la nascita del conflitto, nucleo essenziale del dramma. Alla permanente presenza del coro sono state collegate le regole delle tre unità aristoteliche: tempo luogo e azione.

Nelle tragedie e commedie romane i personaggi tendono a stilizzarsi in un ruolo quando non addirittura in una maschera.

Orazio nell'Ars Poetica stabilisce i principi essenziali per la distinzione dei generi tragico e comico.

Il dramma medioevale é in versi, fusione di elementi religiosi e grotteschi. Non si attiene ai limiti delle tre unità e rappresenta eventi grandiosi grazie alla scena multipla costituita dai luoghi deputati. Perciò nulla viene riferito ma tutto é mostrato.

Alle unità aristoteliche si torna con l'Umanesimo e il Rinascimento (vedi l'Orfeo di Poliziano). La tragedia si irrigidisce nell'imitazione del passato.

La commedia invece, specialmente in Italia, fiorisce sotto varie forme: umanistica, erudita, popolare, dell'arte. Quest'ultima

nasce come reazione contro la letteratura oratoria. I comici dell'Arte rinunciano ai testi scritti traendo canovacci dalla novellistica e dalla commedia erudita da sviluppare poi con la improvvisazione. I personaggi si sono tramutati in maschere e le bravure di questi attori cominciano a diffondere in Europa il gusto scenico degli effetti comici.

Il teatro in Inghilterra conosce un vigoroso sboccio grazie a Shakespeare. Nei suoi drammi a ritmo vario egli si vale di una molteplicità di intrighi per dilatarne il senso e dargli valore universale.

La grande tragedia francese (Corneille e Racine) si concentra nella potenza del verbo e il suo tema prediletto é il conflitto morale dovere/passione. Conflitto dal quale Molière trae una apologia dei piaceri della vita terrena. Ma i caricaturali protagonisti delle sue commedie sono psicologicamente immobili, non ostante ogni opera sia accentrata su un solo carattere.

Verso una ricerca della verità, in Italia si muove il Goldoni, che trae favole armoniose dalla vita, disegnandola (a differenza di Molière) in una pluralità di caratteri. Alui si opporrà Gozzi sostenendo che a teatro é tutto convenzionale.

Nell'800 francese ha un ruolo dominante la musica con il mélo e il vaudeville.

In Germania il giovane Goethe si fa portatore delle libertà romantiche. In Italia il romanticismo viene raccolto e rielaborato

da Manzoni e in Francia da Hugo nella sua prefazione al Cromwell. Ma l'unico fra i romantici ad apportare novità alla scena francese é Musset. Senonché insieme ai valori romantici fanno ingresso nel teatro i valori borghesi. Nasce una commedia d'intrigo tutta basata su questioni di dóti e di eredità (Scribe).

Il vaudeville nella seconda metà dell'800 si biforca e diventa pochade e operetta. Il teatro di prosa francese conquista la scena mondiale con Sardou.

Ibsen parte da questo teatro borghese per far esplodere nei suoi eroi la tragedia del tempo nuovo.

Dalla Francia si muove il primo passo verso il naturalismo che ripudia le convenzioni per portare il vero fotografato attraverso la "quarta parete" (Theatre Libre).

Nel 900 in Russia troviamo Cechov che mette in scena qualcosa di nuovo: un mondo dalle amorfe apparenze dove la catastrofe é già avvenuta e gli eroi sono già stati sconfitti. Nell'ultimo periodo di Cechov e di Strindberg già si intravvede la rivolta novecentesca contro la verità, l'aspirazione a superarla e a scoprirvi un senso arcano. E così Shaw propone un teatro di discussione, crepuscolari e intimisti inscenano il dramma dell'insignificante. Le varie tendenze si sono poi servite di tutti i mezzi tecnici via via disponibili per allargare l'orizzonte del teatro. Pirandello arricchisce ed esaspera il personaggio, in un gioco di specchi che ne sottolinea le contraddizioni; mentre

Brecht sostituisce alla forma tradizionale la rappresentazione epica, dove i fatti vengono narrati da attori che se ne estraniano.

La odierna libertà drammaturgica non é tuttavia illimitata: la natura stessa del teatro richiede un processo di condensazione che dia una immagine unitaria.

Che cosa vuol dire?

Paola Colturri

Vedo

QUESTA SALA

Sembra un magazzino, in quell'angolo dove sono accatastate robe varie, tra cui quel mobiletto che sta lì da anni: "non spostare da questa posizione", ma cosa c'è dentro? *
Ricorda una chiesa, una cappella forse è nata per questo.
Queste sedie oltre che brutte sono scomodissime.
Le luci, i fari le danno un'altra aria, vari gradini di osservazione. C'è troppo buio e i colori degli affreschi sono sbiaditi, c'è anche un tabernacolo e una piccola acquasantiera, nascosti.
La polvere sul palco e su tutto (ciò quello) che questa sala contiene.

* "Lo scriguo": è la risposta a questa domanda -

Palco Marine

Entro nell'immensità di questa sala, le poche luci non permettono ai tanti colori degli affreschi di aggredirmi gli occhi e la mente. Troppi angoli bui, e altri troppo poco illuminati, ma una luce mi acceca e per un istante non riesco a vedere bene cosa ho di fronte. Non sono nè una talpa nè un gufo e facilmente riesco ad abituarmi alla luce, tanto facilmente da riuscire a scorgere davanti ai miei occhi una strana cosa bianca. Guardo bene, è un grande scrigno, mi avvicino e mi soffermo su cosa può esserci dentro. Curiosità mi muove i piedi, cammino in quella direzione ma riesco a fermarmi prima di sfiorarlo. Pensiero: "e se mi capitasse come ad Aladino con la sua lampada?". No, meglio di no, non saprei che farmene di un genio; da ingorda, come davanti a un grosso cesto di ciliege, chiederei troppe cose e lui si stancherebbe prima di esaudirmele tutte. Ci giro attorno, lo guardo e lo riguardo, lo rigiro con gli occhi cercando una piccola fessura che mi permetta di spiarci dentro, ma le piccole cose difficilmente si scorgono da lontano, non ho una buona vista, e in quanto a coraggio, beh, momentaneamente scarseggia. Decido che è meglio abbandonare e cercare cose più chiare e nude, che si rivelino al mio sguardo sia nel guscio che nella polpa. Vado per la mia strada lasciandomi dietro lo scrigno e portandomi in testa un so-

lo pensiero "cosa c'è dentro? A chi è dato vederne il contenu to o possederne la chiave d'apertura?". Camminando e pensando inciampo in qualcosa, fortunatamente evito l'abbraccio col suolo. E' un'ombrello, uno stupidissimo ombrello giallo canarino con tanti fiocchi verdi, mi metto a ridere per quanto è brutto e ridicolo e per chi può aver perso un'oggetto così buf fo. Rido, più cerco di trattenermi e meno ci riesco. Forse sa rei scoppiata dal troppo ridere se, una grossa rana offesa dal mio comportamento e dal giudizio negativo sul suo ombrello non mi avesse fatto tremare di paura. Le chiedo scusa e nel modo più gentile la saluto e domando: "conosce questo posto? Ogni angolo e ogni oggetto? Se sì, per favore, cosa c'è nel grande scrigno bianco?". E' troppo offesa per essere gentile, mi risponde con un "domanda oziosa non rispondo!", prende il suo ombrello, lo apre e vola via. E resto nuovamente con la mia domanda in testa. Cammino, mi giro per vedere la strada alle mie spalle: è ancora lì, bianco, grande, ermeticamente chiuso, e la distanza tra me e l'oggetto invece di renderlo più picco lo alla mia vista, lo mostra a grandezza naturale. Mi siedo, sono un pò stanca. "Sciocca, togliti dalla mia strada", è una lumaca con i suoi lumachini. "Scusi signora lumaca, saprebbe dirmi..." la frase muore in gola perchè lei impertinente con

le antenne si è tappata le orecchie e continua a urlarmi "scioc ca, sciocca" e se ne va con i suoi figli lasciandosi dietro la scia luminosa della sua bava. Brutta antipatica, se avessi tem po, una pentola, mentuccia e pomodori te lo darei io il girar di giorno. Nonostante la rabbia la curiosità cresce, e come un martello pneumatico un solo pensiero mi tartassa la mente "co sa c'è dentro?". Troppo presa dai miei pensieri, anzi da un solo grande pensiero non mi sono accorta del serpente che mi si è seduto accanto. Mi guarda e dice: "vuoi sapere cosa c'è là dentro?". Il desiderio si può esaudire. Ma i serpenti no, proprio non li sopporto, e non perchè diretti discendenti del peccato originale, la paura che ne ho è troppa, scappo. Nella corsa non mi rendo conto di tornare sui miei passi e, quando cozzo contro lo scrigno e mi accorgo che sta cadendo è troppo tardi. Chiudo gli occhi, mi tappo le orecchie e aspetto che succeda qualcosa. Aspetto e riaspetto ma niente, non succede niente. Apro gli occhi e finalmente vedo il contenuto. Un gran de foglio arrotolato, fermato da un nastro. Nel prenderlo mi tremano le mani, a dir la verità non solo le mani.

Lo sdrotolo e leggo:

"Grande espediente per

piccoli curiosi".

Paola Marina

Allieva : Annalisa Delvecchio

Ricerca tratta dall' Enciclopedia dello Spettacolo. Direttore : S.D'Amico.

Drammaturgia: Dal gr. δραματουργία; è propriamente la tecnica della composizione d'un testo drammatico. Il termine è tuttavia passato a significare anche la teoria che, di questa composizione vuole dettare le regole, e oggi si fa spesso ricorso allo stesso termine per indicare la nuova disciplina che studia i modi e le leggi della composizione drammatica e ne fa materia d'insegnamento nelle scuole. La presente voce si riferisce alla prima accezione del termine; in essa, si accennerà all' evoluzione del testo dramm. in relazione alle più tipiche e durevoli"convenzioni" succedutesi nella storia del teatro occidentale: intendendo per convenzione quel complesso di regole, implicite od esplicite, in base alle quali in una determinata civiltà di spettacolo si instaura un chiaro, accettato rapporto fra autore, interpreti e uditorio. Quanto al secondo aspetto della d., come teoria e precettistica è inevitabile la dialettica: da una parte, l'esigenza storico-critica ed erudita, di una definizione e approfondimento dei singoli elementi del dramma, statici o dinamici, esterni o interni, universali o contingenti, e dunque del significato di un testo in rapporto a ciò che, genericamente, abbiamo chiamato la convenzione teatrale accettata dall'autore; dall'altra, l'esigenza estetica, di una interpretazione essenziale del valore. Ma va detto che una concezione dinamica, reattiva, dell'analisi drammaturgica sembra sia prevalendo sull'altra, di un'indagine ristretta agli "elementi" e chiusa nelle"forme".

-La Tecnica Della Composizione Drammatica Da Eschilo Ai Giorni Nostri.-

Il Teatro Classico. -Anche dopo la scoperta dei papiri egiziani con trattazione drammatica delle leggende di Osiride e Horus, i più antichi testi occidentali propriamente drammatici da noi finora conosciuti restano quelli del teatro greco (sec.V a.C.). Aristotele è il fondatore della d. come analisi del teatro dramm. nelle sue leggi tecniche e generali e nei suoi elementi costitutivi. Nella "Poetica"egli distingue le "parti" della tragedia, sia quantitativamente,sia qualitativamente; e dà il predominio agli elementi testuali, e in specie alla favola che

deve tener desta l'attenzione degli spettatori con la sua dinamica, fatta di nodo e di scioglimento, insistendo che "miglior poeta" è colui che sa suscitare "il terrore e la pietà" non mediante lo "spettacolo scenico" ma mediante la "intrinseca composizione dei fatti". La tragedia greca era in sostanza una composizione poetica destinata ad essere agita e declamata da attori che maschere, coturni e costumi idealizzavano. Secondo Aristotele, l'introduzione del primo attore risalirebbe a Tespi. Eschilo, il primo, sempre secondo la "Poetica", a servirsi di 2 attori, rese possibile il conflitto, nel quale si riconosce l'essenza del teatro dramm. Si procurò di giustificare la presenza del coro, dandogli il compito via via più preciso di un personaggio collettivo. Non sappiamo quando gli attori si trasferirono sul palcoscenico lasciando giù nella orchestra il coro. Con Sofocle gli attori diventarono 3: numero che non fu superato neanche da Euripide; si ammisero solo un quarto personaggio silenzioso e comparse mute. La struttura del testo rimase semplicissima. Si apre solitamente con un "prologo", dov'è esposto l'antefatto; segue l'entrata (pàrodos) danzata e cantata, del coro; il quale una volta apparso, resta sino alla fine testimone di tutti gli eventi. Questi si svolgono nei vari "episodi": che constano di titrate, narrazioni, perorazioni ecc., enunciate dai personaggi a contrasto oppure in scambi dialogici più o meno serrati, fino alla "sticomitia" (già frequente in Eschilo) in cui i personaggi dicono un verso per ciascuno o all'antilabé (Sofocle, Euripide) per cui i personaggi in crescente concitazione, prendono successivamente la parola in uno stesso verso. I singoli episodi della vicenda scenica sono divisi nell'epoca classica, dai canti del coro (stàsimi), il quale verso la fine dello spettacolo fa il suo canto e danza d'uscita (esodo). Alla permanente presenza del coro, gli aristotelici rinascimentali hanno voluto collegare le cosiddette (regole delle 3 unità: di azione (la tragedia rappresenta un solo fatto); di tempo (si svolge in un "giro di sole": 24 ore, anzi I2); di luogo (non muta di scena, svolgendosi tutto nello stesso posto); ma è ormai provato che solo la prima di queste unità era per Aristotele una necessità intrinseca della tragedia. Essa mette in scena una crisi; della vita di un eroe non rappresenta le varie fasi (compito della poesia epica), ma coglie il momen-

to saliente. Perciò la più parte degli eventi da essa espressi non tanto sono agiti agli occhi degli spettatori quanto riferiti e raccontati. Nessuna lotta, combattimento, morte violenta, avviene mai sulla scena. Al tempo di Eschilo le tragedie si presentavano ai concorsi in gruppi di 3(trilogia), che svolgevano 3 momenti di un unico ciclo; a formare la tetralogia si aggiungeva in fondo, come farsa, un dramma satiresco, di sogg. comico e del tutto autonomo. Un progresso si è scorto anche, dall'uno allo altro dei tre tragici maggiori, nell'evolvere della psicologia, dalla granitica imponenza di personaggi tutti di un pezzo, alla dinamicità delle crisi interiori e a i bruschi trapassi, fino al rilievo sottilmente analitico delle più riposte pieghe dell'anima. Quanto alla tragedia romana i suoi soli testi giunti integri sino a noi sono quelli di Seneca: non scritti per la rappresentazione bensì per la lettura. La struttura drammaturgica della tragedia senecana, non sembra tener conto di una concreta prospettiva teatrale e delle esigenze di un pubblico; i personaggi si esprimono, monologando o dialogando, in lunghe tirate, ed ogni atto è concluso da un cosiddetto coro, il quale non è se non una lirica, un commento poetico dell'autore. Il coro ~~xxx~~ è invece elemento essenziale della commedia attica antica(sec. V a.C.), che punta sulla aggressività della beffa ad personam, in un clima di spregiudicata licenza verbale. Lo schema strutturale è influenzato da quello tragico. Del tutto tipica della commedia antica è poi la parabasi, in cui il coro esce dalla finzione scenica e si fa portavoce dei sentimenti, dei punti di vista, delle polemiche politiche, letterarie, etiche, del poeta. Non vigono qui le consuete unità: il palcoscenico è multiplo, e i personaggi si trasferiscono da una sede all'altra; nessun freno è posto alla libera inventiva del poeta. Questo carattere tra fantasioso, lirico e grottesco, scompare del tutto nella commedia di mezzo e nuova, il cui "verismo", col ritorno delle unità, con la soppressione della satira personale e dei riferimenti attuali, sostituiti dalla generica riproduzione, di una realtà piccolo-borghese. In effetti il motivo centrale, la lotta dei giovani contro i vecchi per l'amore sostenuta con il costante ausilio dei servi, si sviluppa attraverso vicende intricate da equivoci e imbrogli con una certa monotonia. Tuttavia i frammenti di Me-

nandro vietano ogni frettolosa svalutazione di questo tipo di commedia: in essa vive un'umanità assai diversa da quella aristofanesca, ma non meno ricca di suggestioni soprattutto per l'intimizzarsi e l'approfondirsi dell'analisi psicologica. Dal punto di vista tecnico, dallo schema della commedia nuova, attraverso le filiazioni latine deriva il teatro rinascimentale e post-rinascimentale d'intreccio, coi suoi tipi e maschere e casi fino a tutto il Settecento. Quanto agli spettacoli conosciamo i nomi e talvolta i frammenti dei generi indigeni, fescennini, saturae, atellanae, exodia, mimi, ecc., con tipi fissi e canovacci ad intrigo dalla tecnica spicciola e improvvisa, salvo il mimo, che in certi casi raggiunse la dignità di un bozzetto letterario. Ma i testi antichi rimasti integri sono commedie. Queste ricalcano i modelli della commedia nuova, spesso messi a profitto con l'espediente della contaminatio. Anche qui la scena fissa offre un luogo d'incontro: in primo piano è un esterno e nello sfondo le case, (tutto l'opposto di quanto avverrà nella commedia borghese dell'Ottocento che ha così spesso per luogo di incontro il salotto con vetrata sul giardino, ossia in primo piano lo interno e in secondo l'esterno). Ogni personaggio della commedia romana tende a stilizzarsi, a meccanizzarsi in un ruolo se non addirittura in una maschera. La commedia consta del prologo; dei soliloqui, di personaggi che parlano fra sè o col pubblico; dei diverbia o dialoghi fra i personaggi; dei cantica o brani cantati e anche danzati. I cori sono limitati agli intermezzi e non hanno nulla a che fare coi cori greci dell'età classica. L'accompagnamento musicale concorre a rendere la commedia latina in qualche modo simile all'operetta. La commedia di cui s'è discorso è la cosiddetta "palliata", in costume greco più fortunata letterariamente di altri tipi di commedie recitate in abiti ed ambienti romani. Pur nell'aderenza agli originali greci, i commediografi latini Plauto e Terenzio riuscirono a creare opere nuove e a diversificarsi profondamente tra loro.

Il Dramma Medievale. - Anche il dramma medievale è in versi. Il tipico testo dramm. medievale è un racconto dialogato, non contenuto in alcun limite nè quanto a numero di personaggi nè quanto a luoghi nè quanto a durata nè quanto agli eventi che, spesso preceduti da un annuncio e conclusi da una licenza vi si distendono e vi si intrecciano, con frequente

commistione tra il preponderante elemento religioso, serio, tragico, e quello grottesco e buffonesco, talvolta addirittura scurrile. Il dramma medievale mette in scena, per es., la vita di Gesù, o di un santo, o di altro eroe, dalla nascita alla morte: si hanno azioni sacre medievali con centinaia di personaggi, e decine di migliaia di versi. Ciò è reso possibile dalla scena multipla: la quale non rappresenta un luogo, ma tanti "luoghi deputati" offerti simultaneamente allo sguardo degli spettatori, che vedono i personaggi trascorrere da un quadro all'altro, ma ogni evento accade sotto gli occhi del pubblico: quello che il trageda greco fa raccontare da un testimone, il drammaturgo medievale lo ostenta in scena, anche con una semplice didascalia. Da ciò una sterminata libertà alla fantasia, ma anche una dispersione in frammenti; nei casi migliori, felici tratti di effusione specialmente lirica, ma rare scene di una vera potenza drammatica; da notare tuttavia le possibilità offerte dalla concomitanza di più quadri simultanei. Oggi gli studiosi insistono sul loro carattere prevalentemente spettacolare, inclinando a considerarle, meglio che come compositi drammi, come copioni offerti alla messa in scena, alla recitazione e alla musica. Le stesse cose possono dirsi, senza molto mutare delle rappresentazioni comiche medievali; costruite più o meno rozzamente, senza preoccupazioni unitarie, e con palese affidamento agli sviluppi e fioriture dei loro interpreti. Drammaturgicamente, emerge con un suo sviluppo autonomo, la "moralità" inglese, fiamminga, tedesca, e francese: tema allegorico, con relativamente pochi personaggi e un intreccio inventato.

Il Dramma Del Rinascimento. - Con l'Umanesimo e il Rinascimento si torna alla tecnica delle tre unità: teorizzate via via in Italia da Giraldi Cinzio, dallo Scaligero, da Castelvetro, da Trissino, ecc.; accolte poi gradatamente in Francia, e più o meno respinte in Spagna e in Inghilterra. Il dramma deve rappresentare una azione compatta e le ristrettezze del tempo e del luogo impongono che la più parte delle vicende non tanto siano mostrate in scena quanto riferite. Ciò si avverte fin dall' "Orfeo" del Poliziano: si affida ad un iniziale compromesso fra la permanenza delle scene simultanee e il ritorno della tecnica classica, in quanto nulla di quel che avviene si vede, ma tutto è riportato. Passando da quell'opera alle favole pastorali, il trionfo della tecnica classica, con le

sue rigorose unità,è evidente;la pastorale, anziché"svolgere"in scena i suoi eventi, li "riferisce".Dal che però non deriva una necessaria diminuzione d'interesse dramm.Non si potrebbero fare apprezzamenti altrettanto favorevoli sulla teatralità della nostra tragedia classicistica,irrigidita dall'imitazione meccanica e scolastica di Seneca,e più tardi di Euripide e di Sofocle.La stridente commistione degli elementi comici coi seri,e la prolissità di discorse sentenziose e racconti e tirate, e il frequente moralismo precettistico,fanno di queste tragedie il tipico campione di una poetica sforzata e frigida.Frigidità che sarà il vizio essenziale di tutta la tragedia cinquecentesca.Quanto alla commedia fiorita in Italia dalla fine del xv sec.per tutto il xvi e oltre, sono note le classificazioni:comm.umanistica,comm. erudita del secolo d'oro,le varie forme di comm.popolari,la comm.dell'arte.I tratti comuni conferiscono a tutte certi caratteri,riferibili all'influsso plautino,e insieme a quello della precedente e contemporanea novellistica italiana.Sono con la solita scena fissa in una piazza,i soliti intrighi e beffe.Vi si riprende cioè quella glorificazione della carne e degli istinti contro i divieti morali e sociali,che è propria di tutta la commedia classica,antica e moderna;nel che confluisce un elemento nuovo,l'adulterio,sconosciuto alla commedia latina e forse prediletto dal Rinascimento appunto in relazione alla norma cristiana.Anche i personaggi possono ridursi a variazioni di tipi e ruoli antichi:tipi che stilizzeranno addirittura in altrettante maschere nella commedia dell' arte,la quale non era scritta ma proposta in canovacci alla cosiddetta improvvisazione dei comici.Si attengono alle regole,su cui molto si disputa,le commedie erudite:desiderata umiltà del linguaggio(si finì con l'adottare la prosa);unità non solo di tempo ma d'azione(non ammessa la "favola doppia");fissato, sull'autorità di Orazio,autore della opera"Ars poetica",testamento drammaturgico della classicità latina, il numero massimo dei personaggi che possono parlare in scena(non più di 3);distribuzione della materia nei 5 atti.La prosa fu adottata spesso,e soprattutto,nelle commedie di carattere popolare, dove si rivendicò maggiore libertà di movenze,è indubbio che nelle comm. popolari la "naturalità"era più fresca,la vena più spontanea delle erudite.La commedia italiana del Cinquecento ci appare quasi sempre

modellata sopra una formula: si esprime in vicende e in tipi uniformi, compiacendosi nell'ostentata facondia dell'eloquio, sia quell'accademico sia anche quello popolaresco.

Dall'Età Barocca Al Romanticismo. - La reazione contro cotesta letteratura oratoria del dramma cinquecentesco fu opera dei nuovissimi attori professionisti apparsi in Italia, detti appunto "comici "dell'Arte"; i quali, nel proposito di riportare la rappr. scenica a un effettiva teatralità, rinunziarono ai testi scritti.Originariamente i soggetti erano attinti a commedie scritte, erudite, se non addirittura a quelle classiche, ma con estrema libertà di rifacimenti e rimescolamenti. I personaggi tradizionali erano tramutati in "maschere", di regola affidate a un attore specializzato, uomo o donna. Nessun rispetto di norme preconcette, come le aristoteliche. Il solito tema erotico era volentieri ampliato con le combinazioni dell'amore non corrisposto, attraverso travestimenti, equivoci, capitomboli; abbondante è il ricorso a motivi"teatrali", quali la "commedia nella commedia". Gli attori si esprimevano in prosa, italiana o pluridialettale. In Spagna gli eruditi(Cervantes), scandalizzati dalla dilagante anarchia degli spettacoli offerti al grosso pubblico, additano invano ai commediografi l'esempio dei classici antichi e dei recenti letterati italiani; dall'altro lato gli scrittori popolari(Lope de Vega) dichiaratamente prescindevano dalle cosiddette regole contentandosi di proporre ai loro spettatori una qualsiasi vicenda, arruffata ma appassionata. La polemica si conclude con la pratica vittoria della seconda corrente. Del resto, anche il cosiddetto classicismo di un Cervantes è relative: nel suo stesso teatro egli è ben lungi dall'attenervisi rigorosamente. Dall'altra parte, nel libero teatro (sempre in versi) di Lope, Tirso, Calderòn, pur non accettandosi le unità di tempo e di luogo, si osserva la rituale divisione in tre atti; e non si rifugge da certe convenzioni. Il dramma è solitamente determinato da una forza spirituale, che nella cavalleresca penisola monarchica e cattolica ha costituito l'inesorabilità del fato antico: la legge dell'onore, a contrasto con la passione, con gli interessi. I personaggi si possono ridurre a schemi; il prode e leale cavaliere, la dama appassionata e pudica, il vecchio gentiluomo magnanimo, l'ancella confidente, ecc., con la frequente salsa di un tipo comico, il "gracioso". Quanto al auto sacramental, si tratta di teologia versificata e sceneggiata,con certe personificazioni

sceniche d' idee morali, già care all'allegorismo medievale. Passando al vigoroso sboccio del nuovo teatro in Inghilterra, culminato nell'età elisabettiana e giacobea, non c'è dubbio che la costruzione del suo dramma risenta anzitutto dell'ambiente in cui esso viene proposto. Con che non ci si riferisce ai più o meno raffinati spettacoli dati a corte, tra i sec. XVI e XVII; bensì al dramma popolare che si rappresentava col redditizio favore di una folla più o meno incolta, negli stessi locali dove si davano trattenimenti di acrobati e di bestie ammaestrate: sorta di cortili coperti, circolari o ortagonali, con una platea e più file di loggiati,da un lato, un palcoscenico sporgente tra il pubblico quasi a forma di prua. La sua scena sommaria ridotta ad un palco fisso, dove si concentrano in più luoghi e più piani,contemporaneamente, più scene allusive, anche con l'aiuto di cartelli indicatori, sono in stretta relazione con la tecnica del dramma. Essa alle postulate unità, preferisce una serie di situazioni emotive e spesso sensazionali, e l'effettiva rappresentazione di assassinî, battaglie, duelli. Personaggi di gran fiato, contratti di concreta solidità. In conclusione, un teatro col coraggio e quasi l' esibizione delle proprie convenzioni: dall'esposizione iniziale dei caratteri e delle situazioni, ai monologhi e agli a parte, alle descrizioni che suggeriscono l'immaginario ambiente circostante. La divisione in scene è dovuta agli editori che la riprendono come le histories di Shakespeare consistano sostanzialmente in storie dialogate attraverso una successione di scene, ha per sola effettiva unità, al modo medievale, quella dei protagonisti nonchè quella del ritmo vario ed incalzante reso possibile dal palcoscenico elisabettiano-giacobita.A quel modo che sembra non aver mai inventato un argomento, sempre attingendo o dalla storia o dalla novellistica o da drammi precedenti, allo stesso modo Shakespeare parrebbe non aver sentito il bisogno di creare una tecnica originale: ma nel valersi di quella che il suo tempo aveva in parte ereditato dal Medioevo (scena multipla, nessun limite di tempo nè di personaggi, interventi soprannaturali e diabolici), in parte assorbito dal nostro Rinascimento e dalla nostra commedia dell'arte(molteplicità di intrigo, uso dei confidenti, amore non corrisposto, travestimenti, commedia nella commedia, filtri), in parte infine attinto a consuetudini locali(personaggi, convenzionali, commenti del clown, ecc.). Contro una tale tecnica si pone quella del sec -

olo d'oro in Francia,dove si giunge alla integrale e rigida pratica delle unità.Quindi,dalle primitive trag.di Corneille,dove l'unità di luogo è ancora relativa(un'unica città,un unico palazzo), si arriva, nelle ultime,alla scena fissa, da cui Racine non si dipartirà mai; sicchè la grande tragedia francese,intellettuale diletto offerto alla comprensione di un pubblico di élite, poco o nulla concedendo alle suggestioni visive,si concentra più che mai nella potenza del verbo. Il tema prediletto di questa tragedia è un conflitto morale:da una parte il dovere, la virtù,la volontà;dall'altra il sentimento, la passione:conflitto che il cattolico ottimismo di un Corneille ama risolvere in quel"lieto fine",laddove il malinconico Racine s'abbandona alla irrimediabile rinuncia.Uno spirito diametralmente opposto pervade la satira di Molière;il quale,dal conflitto della commedia tradizionale fra i giovani innamorati e i vecchi restii,trae una sostanziale apologia dell'istinto e della terrena gioia di vivere, contro le restizioni di un rigorismo che egli identifica con la grettezza e con l'ipocrisia.Ma,nel respingere l'ideale per il reale, Molière è tutt"altro che un copiatore della trita"verità":egli la rappresenta trasfigurandola attraverso i caricaturali e deformati procedimenti della farsa popolare e specialmente della commedia italiana della arte.Anche perciò non tanto rappresenta individui,quanto tipi.A differenza della commedia dell'arte(dove trionfa l'intrigo), le grandi opere di Molière sono commedie di carattere, create per mettere in luce un protagonista,al quale scopo tutti gli altri personaggi appaiono subordinati:si tratta di figure enormi che egli costruisce pezzo per pezzo,attingendone gli elementi sia dalla realtà,sia dalla tradizione classica,sia dalla prassi ~~della tradizione italiana~~ dei comici italiani.La nota più appariscente del sec.XVIII è un fervore di riforma teatrale, verso la conquista di una più genuina verità,di casi e di espressioni.In Italia ciò è visibile sopratutto in Goldoni.Dalle sue commedie egli volle trarre favole armoniose non più dalle convenzioni sceniche dell'ormai inaridita commedia dell'arte,ma dalla vita vissuta;la sua essenziale impresa consisté nel dare volti umani alle maschere.Ma questo egli fece in tutt'altro modo che Molière:cioè non coi procedimenti statuari della commedia costruita attorno a un solo,

immobile carattere,bensì lasciandosi andare in dialoghi facili e diffusi, donde si esprimono piccoli mondi visti nel loro insieme;emerge una pluralità di caratteri.E'vero che al suo proclamato culto della "verità" risponderà l'acido reazionario Carlo Gozzi,con la fondamentale asserzione che a teatro tutto è convenzionale.Ma il secolo marcia verso nuove mete:in Inghilterra,in Francia, in Germania si annuncia la rivoluzione anche a teatro.Diderot espone le nuove aspirazioni a un nuovo dramma che presenti individui non isolati,ma nella società da cui sono formati.L'animatore del nuovo teatro è Lessing:additò nelle libertà shakespeariane la nuova via della scena tedesca ed europea.

L'Ottocento.- Nell'Ottocento, specie per i francesi,la musica ebbe una parte sia nel vaudeville,il tipo di commedia direttamente erede, come spirito e come tecnica,della antica "fabula" menandrea e plautina, ma con la specialità che le strofette si cantavano dagli attori sulle note di motivetti già in voga; sia nel "mélo",tipo di drammone in prosa,avventuroso,patetico,sorprendente,con spreco di tutto l'armamentario della scenografia pittorica,con finale trionfo della virtù conculcata, e con la particolarità tecnica che i suoi momenti di spasmodica attesa erano accompagnati da una sommaria musica.Il teatro romantico,in Germania,dove mosse dallo Sturm und Drang e dal culto shakespeariano,si fece campione delle famose libertà anticlassicistiche.In Italia, dove alla fine del Settecento lo spirito preromantico di Alfieri si era voluto a forza costringere nel rigore delle nude unità,il credo romantico del primo Ottocento fu riaccolto e elaborato da Manzoni.Le innovazioni proclamate da Victor Hugo nel suo manifesto del teatro romantico francese:non più unità né restrizioni né convenzioni,ma appello alla realtà;non più soggetti attinti al mito,ma tratti dalla storia e dalla vita;non più separazione tra tragedia e commedia,ma commistione,come nella realtà accade,del patetico e dell'umoresco,in genere detto semplicemente"dramma";eroi che siano,ad un tempo,individui,e tipi di tale significazione da assurgere al simbolo.Invece,il teatro di Hugo non fece che tentare di sostituire,alle vecchie convenzioni,conenzioni nuove.L'unico che

fra i romantici che apportò sostanziali novità alla scena francese é Musset: in realtà le opere di Musset, spesso romanticamente spregiatrici di ogni limite di tempo e di spazio, posseggono tuttavia virtù teatralissime, personaggi di accese fisionomie e uno straordinario movimento scenico. Senonché insieme con la voga del teatro romantico, il teatro ottocentesco, diventato in tutta Europa una redditizia pratica economica, offre via via agli spettatori, prevalentemente borghesi, una quantità di generi destinati al loro diletto. Di qui l'intrecciarsi dei motivi sempre più accetti a un tal pubblico: la casistica dell'adulterio, il tema romantico dell'amore che redime la cortigiana o il delinquente, sempre il vecchio tema dell'amore, ma borghesementeridotto alla paura dello scandalo, e l'importanza del denaro, dell'eredità, e la tragedia della fanciulla sedotta. In Francia il divulgatore della commedia ad intrigo fu Eugène Scribe: personaggi convenzionali, corrispondenti ai ruoli delle compagnie drammatiche, dialogo frizzante, vivaci colpi di scena, e matrimonio finale con dote. Il vaudeville, nella seconda metà dell'Ottocento, si biforca, tra un tipo di commedia comica, tutta in prosa e senza più musica, definita "pochade", e un altro tipo, dove alternandosi prosa e musica, la prevalenza è della seconda, e da luogo all'"operetta". Nel secolo borghese, nulla appaga i gusti del pubblico quanto la tecnica francese. E'la tecnica che, alla fine dell'Ottocento, trovò il suo supremo esponente in Victorien Sardou che eresse a canoni di valore universale e assoluto quelle che erano le convenzioni di quella età e società. Sta di fatto che quel grande secolo, vide sbocciare, accanto a un teatro commerciale e digestivo, un altro teatro, intento allo studio di problemi anche spirituali, o in genere sociali, politici, ecc. Ibsen accettò di proposito certe formule del teatro francese: ma portando il rapido dialogo dei suoi borghesi eroi a una segreta, concentrata quintessenza; mantenendo la scena fissa per tutto l'atto; talvolta osservando l'unità di tempo; abolendo via via, in omaggio al criterio di una assoluta fedeltà al vero, il soliloquio e l' "a parte", e assimilando nella tessitura quotidiana del dialogo l'esposizione della situazione iniziale, nella cui progressiva rivelazione anzi consiste la natura stessa della sua tensione dramm.; rinunciando ad ogni residuo fantasioso come ad ogni ombra di

effusione lirica ed oratoria,e d'altra parte limitando,con didascalie sempre più precise,la generità e l'arbitrio delle interpretazioni.Tutto ciò nell'intento,spesso stupendamente conseguito,di esprimer da coteste apparenze veristiche la tragedia del tempo nuovo,quella di un'umanità anelante a una leale pienezza di vita,che le è preclusa dal peso di un passato morto ma ineliminabile.Ma è ancora in Francia che il teatro ottocentesco muove il nuovo passo verso la cosiddetta "verità",grazie alla tecnica del naturalismo.Sulle norme di quanto E.Zola aveva proclamato,e Ibsen già realizzato,si vuole il ripudio di quelle convenzioni delle quali,secondo Sarsey,il teatro vive,per portare in scena la famosa "tranche de vie";non basta abolire la parte e il soliloquio,bisogna ridurre l'artificio del vecchio intrigo alla nudità del "vero" fotografato,attraverso una"quarta parete" far scaturire la poesia dai bruti eventi meglio che dalle effusioni verbali. Tale il compito più o meno fedele assunto dagli autori del Théâtre-Libre a Parigi e della Freie Bühne a Berlino.Va qui ricordato uno scrittore singolare,Maurice Maeterlinck:che in un primo momento,a causa di interpretazioni sceniche inadeguate fu giudicato un rarefatto lirico pittosto che un autore di teatro,oggi invece appare come creatore di una sua tecnica teatrale fatta di puerili sbalordimenti,di attese tremebonde,di allusioni ad eventi che non accadono in scena ma,"nella stanza accanto".

Il Novecento.-Uno dei più audaci innovatori della d.fu Čechov.Ora il dramma di Čechov ha questo di nuovo;che,dal primo alzarsi del sipario,non solo la lotta ma la catastrofe è già virtualmente avvenuta,i suoi eroi sono già stati sconfitti.Perciò lungi dall'assumere la tecnica francese dell'intrigo accortamente tramato e dipanato,Čechov ignora anche la vecchia tecnica classica,della rappresentazione di un evento che si inizi,si svolga,si concluda attraverso un avviamento, un nodo,uno scioglimento.Il dramma di Čechov non sceneggia un evento, non fa un racconto.Egli mette in scena l'agitarsi d'un piccolo mondo dalle apparenze amorfe,di persone che vanno e vengono come smarrite in una sorta di nebbia,ciascuna ripetendo inascoltata alle altre(e a se stessa,Čechov ritorna al soliloquio)la vaga,suggestiva espressione

della sua insoddisfazione,della comune pena di vivere.Altrettanto importante il lavoro di Strindberg.Egli ebbe un teatro suo,nel quale mettere in pratica le fasi più avanzate della sua d.Di conseguenza, Strindberg maturò una piena coscienza dei problemi strutturali del dramma,del quale dissolse le forme ottocentesche.Avanzando nella direzione del libero montaggio onirico,scardinando infine la stessa idea che il dramma debba avere una struttura col ridurlo a incontri di presenze allucinate recriminanti un passato del quale,paradossalmente, è quasi omessa l'esposizione.Fiorito fra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primissimi del Novecento,il teatro dell'ultimo Strindberg e di Čechov già promette quella che sarà la caratteristica del nuovo sec.:e cioè l'antirealismo, l'orrore della nuda verità,l'aspirazione a superarla,a interpretarla,a scoprirvi un senso arcano, a trasfigurarla.Sottovoce hanno parlato gli assertori d'un teatro consistente nell'antiteatro, e cioè nella rinuncia a quella oratoria, la quale da Eschilo ai giorni nostri era parsa funzionale di un'arte destinata a comunicare con la folla:come i crepuscolari,gli intimisti,decisi a rivelare la poesia delle cose senza poesia, il dramma del insignificante,e simili;come isilenzisti o i drammaturghi del subcosciente, che alla chiaroveggente autopsicologia degli eroi classici e alle dichiarazioni più o meno autobiografiche dei romantici hanno sostituito i freudiani silenzi dell'inespresso, di personaggi, che, non bene consci dei sentimenti che provano,li palesano loro malgrado ,in indirette e inconsapevoli confessioni,parlando d'altro.Ma specie nell'intervallo fra le due guerre mondiali la ridda delle scuole in contrasto si è servita alla rinfusa di tutte le tecniche:non esistendo più né fra gli autori né fra la critica né fra il pubblico nessuna preconcetta riserva in proposito,tutti anzi professandosi disposti ad accettare qualunque mezzo, pur di esprimere e di comunicare. Si estende l'uso dei mezzi tecnici(radio,telefono,altoparlanti,cinema).Alle scene simultanee di tipo medievali,programmate ma non attuate dal futurismo italiano,si é ricorso da parecchi,specie in Germania (Toller,Bruckner) per mettere a visibile contrasto fatti di significativa contemporaneità.O'Neill è ricorso alle maschere e alla esasperazione della «a parte» per esprimere il contrasto fra l'essere e il parere dei suoi eroi. Nessun limite di tempo né di spazio alle vicende rappresentate;si sono messi in scena personaggi in cammino,

si sono evocati sogni e ricordi,si sono rappresentati in mezz'ora e senza mutare scena eventi della durata di un secolo.Né é più messo limite alla durata dello spettacolo:il quale può dividersi in qualsiasi numero di atti, non contenuti da altro criterio che quello pratico della possibile permanenza del pubblico alla rappresentazione. Pirandello arricchì di possibilità fino ad allora solo intuite uno degli elementi costitutivi della d.,il personaggio,esasperandone con un gioco di specchi le contraddizioni,l'autocoscienza,e l'autocritica ben oltre l' "ironia"dei romantici,la presa di coscienza degli eroi ibseniani e la dissociazione quasi schizofrenica di quelli strindberghiani.La d.brechtiana si fa un vanto di quei propositi didascalici espressamente negati,ad es.da Ibsen,e per la propaganda di una visione marxista della storia e di una trasformazione comunista della società rifiuta le strutture chiuse tradizionali sostituendo ad esse una forma aperta,"epica",in cui non è essenziale ciò che accade,bensì come accade.Si chiede anzicché la stanislavskijana spersonalizzazione e ~~spersonalizzazione~~ sparizione dell'attore nel personaggio rappresentato,al contrario la sua costante presenza;non più tutt'uno col carattere da recitare,bensì critico degli aspetti socialmente negativi di esso,l'attore,liberando se stesso dalla immedesimazione emotiva,libera anche lo spettatore dal medesimo tabù e ne sviluppa la coscienza critica.Inserisce arie cantate dagli attori che così si "straniano" dai propri personaggi al modo del music-hall,fa ricorso alle covenzioni mimiche e visive del teatro cinese,a cantastorie che narrano le vicende,usa mezzi di palcoscenico fra i più moderni(proiezioni, effetti sonori registrati e deformati).La libertà tecnica pressochè sconfinata del drammaturgo moderno è praticamente favorita dalla moltiplicata dovizia dei mezzi di rappresentazione,sia umani(genialità dei registi,virtuosità degli attori),sia scenotecnici.La libertà drammaturgica non è tuttavia senza limiti;il dramma è legato ancora oggi, come ai tempi di Eschilo,alla sua natura di spettacolo mirante a una impressione unitaria;offerto cioè nel giro di alcune ore,da un più o meno numeroso gruppo di attori,a un pubblico. Per il che si richiede uno speciale processo di condensazione.

Dramma.- Il sostantivo dramma e l'aggettivo drammatico si applicano a tutti quei componenti letterari,i cui personaggi si manifestano direttamente(in azione e dialogo)anzichè indirettamente(in forma epica e narrativa;definizione risalente ad Aristotele,il quale introduce il concetto δράμα(azione scenica),in base all'etimologia da δράω(agisco) e δρῶντες(persone che agiscono).La voce pervenuta alle altre lingue europee dal greco,appunto nell'originaria accezione generica di "azione scenica",ha assunto poi in ciascuna lingua,in dipendenza delle rispettive forme teatrali e dalla diversa situazione terminologica,determinazioni nuove e più o meno differenziate.In italiano le più antiche attestazioni delle due parole,dal lat. drama e dramaticus,nel senso detto di"azione scenica",sembrano risalire non oltre il sec.XVI(in scritti di Benedetto Varchi e di Leonardo Salviati).Più tardi (SEC.XVIII) si annette a dramma anche il significato, di origine francese,di un particolare genere drammatico(fr.drame),evolutosi come forma a sè stante nella seconda metà del Settecento,da alcune forme miste(tragicommedia) e dal teatro sentimentale e larmoyante,e giunto a piena maturità con Ibsen.Dall'Ottocento avanzato,dramma si trova genericamente usato per indicare un componimento teatrale di tono serio.Da allora si andrà delineando una contrapposizione "drammatico-comico"(accanto a quella classica e tradizionale "tragico-comico").Oggi l'aggettivo drammatico si applica a tutto ciò che si riferisce al teatro di prosa,specie in contrapposto al teatro cosiddetto lirico,ovvero musicale(opera,operetta,ecc.).Così per lavoro drammatico s'intende un qualsiasi testo destinato alla scena di prosa(tragedia,commedia,dramma,farsa,ecc.), ma è locuzione invalsa solo parzialmente nell'uso e che non può dirsi un esatto equivalente di termini onnicomprensivi come il fr.pièce, l'ingl.play,lo sp.pieza.Le regole classiche per cui il teatro dramm. occidentale è stato essenzialmente diviso in due grandi branche,tragedia(dal lat.tragoedia,e questo dal gr.τραγῳδία comp.di τράγος "capro" e ᾠδή "canto")e commedia(dal lat.comoedia,gr.κωμῳδία che probabilmente significava in origine "canto(ᾠδή)del festino(κῶμος)"),riservava alla

prima la trattazione di argomenti che riguardavano eroi appartenenti alle supreme classi sociali(sovrani,principi,ottimati:donde la loro qualifica di "personaggi"),e lasciavano alla seconda la rappresentazione dei ceti inferiori,ossia medi (borghesi)e infimi.A ciò si collega il concetto che solo le vicende dei nobili eroi potevano essere degne di "pietà e terrore",quelle relative a persone di più modeste classi non potendo servire se non a suscitare il riso.In pratica, quest'ultimo criterio fu contraddetto fin dalle origini del teatro: si pensi non solo al dramma satiresco,dove si rideva anche degli dei, ma a certe tragedie d'Euripide,che mescola al tragico più note comiche.Non altrettanto avvenne per il primo criterio:sino alla età moderna la tragedia è rimasta,per eccellenza,il regno dei"personaggi".E' col secoloXVI che si hanno le prime contaminazioni dei due generi in questo senso;e si comincia a portare sulla scena vicende di un'umanità comune,media,"borghese",per trarne vere e proprie situazioni tragiche,svelandone il pathos,l'angoscia,la pietosa ed anche eroica sconfitta.I più antichi esemplari del genere sono proprio quelli della Inghilterra elisabettiana.In quel periodo cominciarono ad aver voga i lavori che mettevano in scena i criminosi e sanguinari eventi che si erano effettivamente verificati nell'ambiente borghese.Un'altra linea di sviluppo morfologica,più che contenutistica, è quella che segue la fioritura della tragedia mista, o tragedia di lieto fine, o tragicommedia; sia nel genere pastorale, sia nel teatro romanzesco imperversante nel Seicento. Fermo dunque restando che qui, per dramma non si intende già tutto e solo il teatro rappresentante le classi medie(come avviene nelle svariatissime forme della commedia, da Menandro in qua), bensì quello che da codesta vita scopre ed esprime motivi altrettanto "seri"(e anche tragici) quanto i motivi del grande teatro eroico della classicità; converrebbe notare come una grande scoperta vada di pari passo con l'affermazione di idee umanitarie, che specie nel secolo XVIII, detronizzarono socialmente l'aristocrazia, per far puntare l'interesse verso quello che fu chiamato "il terzo stato". Già nella prima metà di quel secolo, in Francia, ai due generi basilari del teatro tradizionale, tragedia e commedia, che apparivano esausti s'era andato sostituendo la comédie larmoyante,in

cui più tardi si vide una tragédie bourgeoise. Ma ben più metodico impulso il genere riceverà nella seconda metà del secolo, dalle nuove dottrine filosofiche e sociali. Ne sarà teorico Diderot che come commediografo vorrà sostituire alla pittura delle condizioni sociali a quelle dei caratteri, per trarne il nuovo teatro"serio", non più in versi ma in prosa,che si propone di formare le coscienze e di educare alla vita sociale. Ma fu forse Mercier nel I773 a superare la confusione di"tragicomédie, tragédie bourgeoise, comédie larmoyante" e a battezzare definitivamente il "drame" come "genre sérieux" erede e superatore del "larmoyant".Ma ben prima che morisse il sec. XVIII, il criterio che l'esistenza"borghese" non fosse affatto destituita di potenziale materia tragica si era diffuso negli altri paesi d'Europa, con l'Illuminismo e la ventata preromantica.

Americana. - Il traliccio di legno che si appende trasversalmente alla soffitta del teatro per sostenere elementi pesanti che non troverebbero adeguata applicazione sui normali stangoni(ad es:siparetti con relativi tiri, batterie di proiettori, ecc.).L'americana ha,generalmente,un carattere occasionale.Non è facile dire il perché della sua denominazione,dovuta forse all'idea della resistenza suggerita dalle costruzioni americane di ponti sopra arditi tralicci di ferro.

Bilancia.- Uno degli apparecchi che servono ad illuminare dall'alto il palcoscenico con luce diffusa,utile soprattutto per i panorami(bilancione,spesso costituito da parabole montate in serie su una americana)e per ogni specie di fondale.Le b. fanno parte della dotazione fissa del teatro e variano da tre a molte decine.Sostanzialmente, si tratta di un corpo allungato di lamiera metallica,sospeso orrizontalmente al piano forato(graticola).Nell'interno del corpo metallico della b.,si disponevano fiamme a gas,poi sostituite con lampade elettriche distribuite su due,tre e infine quattro circuiti,per i vari colori. Le lampade di basso candelaggio erano semplicemente verniciate nei colori bianco,bleu,giallo e rosso;in alcuni il rosso venne sostituito col verde.Col progredire delle esigenze,le b. cambiarono di stuttura, la sospensione del corpo della b. e la trazione, prima realizzata con sistemi di corde di canapa,fu poi perfezionata a mezzo di corde metalliche e contropesi e le lampade raggiunsero le I000 candele.La colorazione e divenuta indiretta a mezzo di filtri colorati costituiti da fogli

di gelatina,poi da celophan e simili.Furono poi introdotte particolari coppe di vetro argentato,martellato oppure corrugato.

Illuminotecnica.- L'arte e la tecnica di illuminare la scena nello spettacolo teatrale e cinematografico.

Teatro.- Nel teatro greco e romano,orario degli spettacoli e forma degli edifici ridussero al minimo i problemi illuminotecnici.In Grecia come a Roma l'illuminazione della scena era assicurata dalla luce naturale,sfruttata anche per produrre,mediante il keraunoskopeion,i lampi:questi,sarebbero stati realizzati anche con l'agitare fiaccole.Gli scarni elementi forniti dalla letteratura medievale non consentono di ricostruire un quadro esatto dell'i. teatrale di quell'età.E'verosimile che nelle celebrazioni di drammi liturgici anche gli elementi illuminanti (lucerne ad olio e candele)dovessero,come le vesti e gli arredi,rientrare nel rituale liturgico,assumendo,in certi casi,valore simbolico.La rappresentazione sacra nei sec.XIII-XIVpur risolvendo in parte il problema luministico mediante l'anticipo dell'ora dello spettacolo e lo sfruttamento della luce naturale,ricorreva,tuttavia,ai sistemi d'illuminazione quali:fiaccole impugnate dai fedeli,braceri in cui ardevano resine vegetali,mentre gli effetti luminosi,d'obbligo in alcuni passi della rappr.si risolvevano secondo convenzioni simboliche in parte derivate dal rituale del dramma liturgico.La prova della perfezione raggiunta da tali dispositivi nella I metà del Quattrocento,si ricava dalle descrizioni dell'ingegno costruito da Brunelleschi in Chiesa S. Felice per la rappr.dell'Annunciazione.Si trattava di una serie di lucernine poste su intelaiature di ferro,alcune dotate di movimento scorrevole e altre statiche.La rappr. di corte,impose un'organizzazione illuminotecnica accurata ed efficiente,la quale prevedesse non solo la dislocazione più opportuna delle fonti luminose,ma anche la loro manutenzione.La buona visibilità della scena e quella del palco del principe e delle autorità,rimasero per tutto il sec.XV e parte del XVI,il fine prevalente di tale dislocazione.I lumi venivano concentrati sul palcoscenico e sulla tribuna principesca mentre era ridotta al minimo l'illuminazione della sala.Ciascun gruppo di lumi era affidato alla custodia di uno o più inservienti i quali, non avrebbero dovuto allontanarsi mai,sebbene l'alimentazione e il ricambio delle fonti luminose si effettuassero in genere durante gli intervalli.Le fonti luminose comprendevano,oltre

alle candele e alle lucerne,torciere di ferro battuto alimentate da resine vegetali.Un particolare tipo di lampada che,riservata alla scena, consentiva fantasiosi effetti colorati,è quella ideata da Leonardo per gli spett.milanesi.Ce ne resta la descrizione (nel cod.Atlantico e nel cod.F dell'Inst.de France):- I lume dentro un vetro e'l vetro dentro un'olla piena d'acqua-,Serlio fornisce una dettagliata spiegazione del modo di colorire l'acqua con -vino goro,bianco e vermiglio-(per il rosso e il rosa)-sale ammoniaco-(per il celeste),zafferano(per il verde smeraldo)ecc.La disposizione e la foggia delle lumiere faceva parte dell'addobbo della sala,e si risolveva in forme spettacolari.In seguito i dispositivi illuminotecnici entrarono a far parte degli elementi del palcoscenico,occultati dietro le quinte o incorporati nei motivi ornamentali del palco.Ma già nella I metà del Cinquecento si aveva cura di mimetizzare le fonti luminose tra gli elementi decorativi dello addobbo,e in particolare nel festone di verdura o nel panneggio che decoravano la"fronte del palco" all'altezza delle due prime quinte.
A partire dalla metà del sec.XVI la presenza costante del"prospetto scenico" nella parte anteriore del palcoscenico si dimostra determinante anche per l'organizzazione dell'i.Separando nettamente la sala dalla scena,si venivano infatti a raccogliere nel retroscena tutte quelle operazioni dei macchinisti e degli inservienti che non si potevano più effettuare a vista durante gli intermezzi i quali,da pretesto per riempire gli intervalli erano divenuti spettacolo nello spettacolo, talora assai più importante agli occhi del pubblico della stessa rappr. drammatica.Una convincente esposizione dei criteri che presiedevano all'illuminazione dei palcoscenici con "prospetto" provvisorio,si trova in un trattato di N.Sabbatini.Esso rispecchia i dispositivi tecnici sia delle sale tardo cinquecentesche sia dei teatri barocchi,molti dei quali avevano già adottato l'arcoscenico.Scrive Sabbatini:-Nell'accomodare i lumi dentro la scena si dovranno porli in modo che non diano impedimento al mutare delle scene,nè alle macchine...lumi ad olio per ciascuna strada-negli stretti passaggi tra una quinta e l'altra della prospettiva.Erano assicurati a grosse travi che attraversavano perpendicolarmente il piano del palcoscenico e venivano fissate nel pavimento sottostante.Altri tiranti erano fissati nelle pare-

ti della sala e si ricongiungevano alla parte superire delle travi, aumentandone la stabilità,per cui si potevano appendere un gran humero di lumi.Sabbatini sconsiglia le luci di ribalta:-si crede di illuminare di più la scena,invece la si rende più scura e tenebrosa,perché é di bisogno che in detti frugnoli vi siano stoppini molto grossi,acciocché rendano maggior lume,generano poi tanto fumo e così denso,che pare vi sia interposto fra la vista degli spettatori e la scena una caligine...-.Per ovviare all'inconveniente del fumo si ricorreva ad accorgimenti vari,creando sfiatatoi,nel sottopalco e nella soffitta.In Italia con notevole anticipo sulle altre nazioni,furono perfezionati gli elementi di base dell'edificio teatrale e dei dispositivi accessori. Ma soluzioni analoghe,prima funzionali,poi inserite nell'addobbo della sala,fossero in atto anche negli altri paesi europei,è documentato da innumerevoli testimonianze verbali e iconografiche.La scenografia barocca,con le sue soluzioni macchinose e le mutazioni a vista,assegno un importanza sempre crescente ai problemi dell'i.,fattore indispensabile alla sorpresa.Le fonti luminose non variano molto da quelle precedenti,salvo nella quantità.Candele,lumi e torciere erano retti da semplici lumiere(cerchio di latta o due striscie di latta incrociate)o ricchi lampadari dalle forme più varie.Si arrichisce il materiale rifrangente,posto intorno ai lumi o sparso tra i motivi ornamentali della scena e prsino dei costumi:specchi,schegge di cristallo,ornamenti di metallo,polveri fosforescenti,note col nome di "talco".Dispositivi elementari come barattolini a saliscendi servivano per gli effetti di oscuramento.Alla metà del sec.XVII,la caratterizzazione e la dislocazione delle fonti luminose erano grosso modo già definite, secondo uno schema che durerà fino all'adozione della luce a gas. Tale dispositivo prevedeva:un notevole numero di lumi assicurati nella parte interna del "prospetto scenico"(attorno all'arco e dietro le quinte);i lampadari pendenti sull'arcoscenico e sulla scena medianti cordoni assicurati in soffitta,venivano tirati giù,smoccolati e alimentati durante gli intervalli;le luci della ribalta,cioe una fila di candele o di lumini situati sulla linea esterna del boccascena e schermati in modo da riflettere la luce sugli attori e da non essere visibili al pubblico.Con la fine del Settecento,si delineano le prime teo-

rie sull'impiego suggestivo della luce in teatro, protestando contro l'uniformità dell'illuminazione corrente per un'illuminazione contrastata a forti chiaroscuri. Verso la fine del secolo XVII, e soprattutto nel Settecento, il diffondersi dei teatri lirici pubblici e la progressiva democratizzazione dello spettacolo, destinato ad un pubblico pagante, che rivendicava il diritto all'anonimo, coincide anche con una sensibile riduzione dell'illuminazione della sala a tutto vantaggio del palcoscenico, della visibilità della scena e della economicità dell'amministrazione. Una radicale rivoluzione negli impianti illuminotecnici teatrali venne apportata nella prima metà del sec. XIX dall'introduzione della luce a gas. Tale sistema ebbe la sua prima applicazione a teatro nel I822, alla Opéra di Parigi. Dopo il I850 divenne d'uso comune in tutti i teatri d'Europa e dell'America. Il gas veniva distribuito nei vari corpi dello edificio teatrale da lunghe tubature metalliche e alimentava becchi di varia misura e portata, dapprima a fiamma libera, poi schermati da reticelle incandescenti, protette da tubi di sicurezza in vetro. J.-P. Moynet (L'Envers du Théâtre) informa sull'uso dell'illuminazione a gas per la realizzazione di luci di proscenio, bilance, luci di quinta. Ribalta, bilance e quinte erano tutte collegate con condutture alla cabina dello "illuminatore", situata accanto al suggeritore, dalla quale si poteva regolare l'intensità della luce, ottenendo soddisfacenti effetti scenici, e oscurare la sala durante la rappresentazione. Il sistema presentava scarsissime garanzie di sicurezza. Per fortuna, quasi contemporaneamente all'applicazione su larga scala del gas illuminante erano andati progredendo gli esperimenti sull'energia elettrica. Dopo vari artifici luminosi realizzati all'Opéra, tramite generatori di energia elettrica, nel I879 Edison inventa la lampada ad incandescenza, e nel I883 la Scala di Milano inaugura il primo impianto integrale d'illuminazione elettrica. In pochi anni il suo esempio è imitato dovunque e l'i. teatrale entra nella fase moderna. La prima fase, sperimentale, si limita al perfezionamento degli impianti tecnici: l'esigenza fondamentale rimane quella d'illuminare la scena in funzione della massi-

ma visibilità,accontentandosi per il resto di effetti elementari e naturalistici(aurora,tramonto notte).Già all'inizio del sec.XX,con il fenomeno dei grandi registi-scenografi,l'illuminazione si trasforma in un elemento fondamentale dello spett.,pari alla scenografia e alla recitazione.Essa non solo diventa materia teorica e polemica,ma si ricollega a precise tendenze drammatiche,assumendo valori espressivi particolari che consentono di stabilire almeno delle "maniere" riconoscibili.La scena tridimensionale si rivolge,urgentemente,all'effetto luministico.Le luci normali (bilancia,ribalta,quinta)non sono più sufficienti,e Appia ricorre a una doppia illuminazione:quella diffusa(fornita dagli apparecchi fissi)che "consente di vedere la scena",e quella diretta(prodotta da apparecchi mobili,proiezioni,"trasparenti")che fornisce gli effetti speciali.Per ottenere effetti di chiaroscuro sono necessarie due condizioni:che la luce diffusa illumini tutta la scena, e che la luce diretta illumini con intensità maggiore della luce diffusa,in modo da produrre un sensibile contrasto.Si ricorre all'uso di gelatine e di schermi di diverso spessore per regolare l'intensità della luce,colorarla e attenuarla.In questo modo, per Appia, la luce consente al regista la massima libertà espressiva.A pochi anni di distanza,G.Fuchs patrocina una scena geometrica,che consenta al regista di situare gran parte della azione in prossimità della ribalta, intesa non più come limite tra sala e scena,ma come luogo drammatico, in cui il movimento fisico dell'attore si trasforma,attraverso l'emozione del riguardante,in messaggio spirituale.I dispositivi di proscenio(ribalta e bilancia)divengono essenziali.Ma Reinhardt individuò nell'uso troppo esclusivo delle luci di ribalta un forte limite alla dinamicità dello spett.quale era da lui concepito.Egli ha fatto generlmente ricorso a un grande riflettore collocato verso il fondo della sala,destinato a dare l'atmosfera generale,inoltre riflettori laterali che inquadravano questo o quell'attore;luci di ribalta, bilance e quinte contribuivano ai particolari effetti di luce.Più tardi Reinhardt si è servito di riflettori molto potenti che separavano singoli attori dal contesto dello spett.isolandoli in un mistico alone;es. mar-

ginale della i.reinhardtiana,e semmai tipico dello stile registico dell'espressionismo,in cui lo"staccato"delle luci serviva a sottolineare il carattere estatico della recitazione espressionistica.Un posto di singolare importanza nell'i.contemporanea spetta a un altro regista ted.,E.Piscator.Egli utilizzava le fonti di luci in funzione plastica e costruttiva,sì da mettere in rilievo i contorni strutturali della scena e da scandirne gli elementi materiali.Ma straordinario valore aveva per lui l'impiego della proiezione,sia nella forma di diapositiva fissa,sia nella forma di film in movimento. Grande rilievo ebbe l i. di Tairov.In un primo tempo Tairov allagava il palcoscenico di una iridescente policromia,di zampilli di "energia cromatica",in omaggio alle correnti coeve del raggismo,del suprematismo e dell'immaginismo.Nel periodo del costruttivismo,Mejierchol'd,spogliando il palcoscenico fino al muro perimetrale,mise a nudo le sorgenti luminose e ridusse i proiettori e le lanterne a elementi dinamici equivalenti alla costruzione scenica,alla biomeccanica degli attori.Episodio rivoluzionario nella storia dell'i. può essere considerata l'esperienza di B. Brecht e del Berliner Ensemble.Brecht sostiene che la messinscena non ha da esercitare nessuna pressione psicologica sul pubblico,il quale deve arrivare da solo alla comprensione del fatto rappresentato.Luce diffusa quindi, antisuggestiva,per consentire la massima lucidità di osservazione e di giudizio sia all'attore che recita sia al pubblico che assiste.Scrive Brecht:- Esempi di mezzi meccanici per neutralizzare la tendenza del pubblico ad abbandonarsi all'illusione sono:l'illuminazione molto intensa della scena....L'aperta esibizione dell'apparato illuminotecnico...". L'i. strumento efficacissimo nelle mani dell'esecutore,ha perso ormai ogni carattere di eccezionalità,per entrare a far parte degli elementi fondamentali del "mestiere" teatrale.La definizioni delle luci si effetua a teatro,a scena realizzata,nel corso di apposite prove,e spetta al regista stabilire il clima fondamentale dello spett.Prevale negli spett.

di routine,l'illuminazione realistica e descrittiva,che seguendo una convenzione stabilita dall'abitudine,viene applicata quasi automaticamente dagli elettricisti.L'effetto più immediato di tale sistema è l'adozione indiscriminata dell' "illuminazione diffusa",a pieno giorno, cui si contrappongono i consueti effetti di tramonto ,abbassamenti di luci,oscuramenti temporaleschi.Più coerente al concetto moderno della messinscena è invece l'illuminazione molto"effettata",che aiuta a "risolvere" le situazioni.Luce psicologica dunque,che denuncia la volontà del regista di ottenere un determinato effetto suggestivo,drammatico o pittoresco.Tipici in questo senso sono i controluce,le trasparenze,i coni di luce che investono il personaggio sbalzandolo dall'ombra.Affine ad essa,ma più razionale e funzionale,è l'illuminazione a zone o a settori ,che investe solo una porzione del palco per determinare il luogo scenico e circoscrivervi un determinato momento dell'azione,o in certe scene simultanee,i diversi ambienti.Molto diffuso è anche il sistema d'illuminazione poco effettata,ma che rifugge dall'effetto psicologico, per una luce atmosfera.Si ottiene mediante fonti luminose variamente colorate e dosate in modo da conferire allo spazio scenico circostante l'attore,il valore che hanno per un pittore la luce e l'atmosfera attorno al modello che egli ritrae.Sono maestri in quest'arte gli scenografi e illuminotecnici americani.

Il Cinema.-

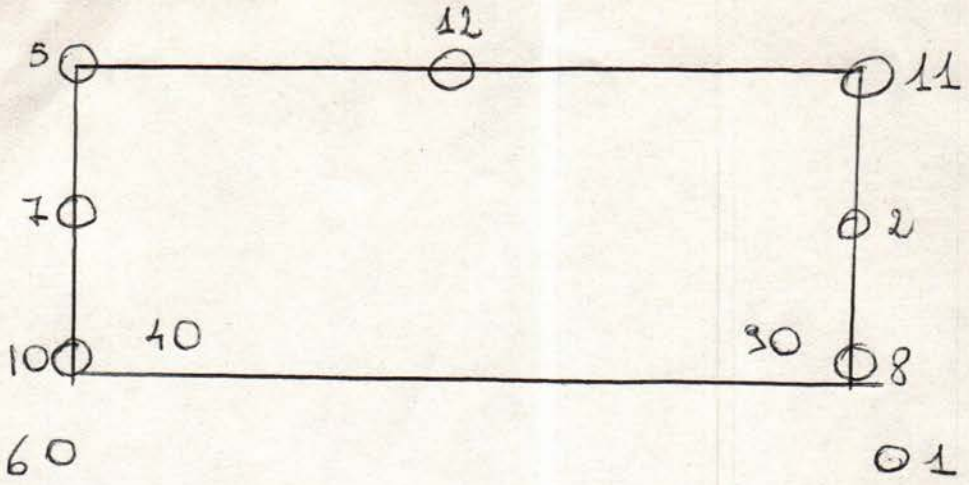
Al responsabile dell'illuminazione cinematografica si chiede la conoscenza:delle caratteristiche sensibili delle emulsioni;delle propietà delle sorgenti luminose;delle atrezzature illuminanti e del modo migliore di usarle per ottenere gli effetti cromatici e tonali desiderati.Poichè la luce impiegata nei teatri di posa serve ad impressionare la pellicola negativa sensibile,occorre che tra le caratteristiche luminose e cromatiche della luce e quelle sensitometriche delle emulsioni,sussi-

stano rapporti tali da garantire risultati fotografici ottimi col minimo consumo di energia.L'illuminazione di una scena può suddividersi in illuminazione generale e illuminazione ad effetto.La prima è costituita dalla luce diffusa,la seconda è invece costituita da un'aggiunta di luce(dosata in quantità,qualità e direzione)destinata a produrre quegli effetti di rilievo,di morbidezza,di contrasto che il reg. desidera per i suoi fini espressivi.Le attrezzature destinate alla illuminazione dei teatri di posa si possono per tanto suddividere in tre gruppi:atrezzature illuminanti a luce diffusa(padelloni,plafoniere, riflettori-diffusori a specchio sfaccettato);atrezzature illuminanti a luce concentrata(proiettori muniti anterirmente di una lente condensatrice e posterirmente di di uno specchio riflettore sferico),possono convogliare il flusso luminoso entro angoli che variano dai 4 ai 45°; atrezzature illuminanti a luce convogliata(riflettore con specchio sferico o parabolico,fornito di portalampada spostabile,che permette di aumentare o diminuire il convogliamento di luce).Per ottenere ombre morbide si devono usare lampade a luce diffusa e poco convogliata; con lampade del secondo o terzo gruppo si ottengono ombre a contrasto più e a contorno più netto.Circa l'illuminazione delle scene girate in esterni,la luce generale è data dal sole,talora corretta con tendaggi (per attenuare i contrasti),o particolari apparecchiature elettriche per ottenere un'illuminazione di un particolare valore espressivo.

Descrizione della sala Fiorentini.

La sala Fiorentini era,probabilmente,una cappella con accesso esclusivo ad un ristretto numero di devoti che potessero,per qualche ragione,beneficiare dell'accesso di questo luogo sacro.Gli affreschi,che decorano la volta e la parte più alta delle pareti,sono colorate di tenui gamme di verde, azzurro,celeste,rosso,ocra,marroncino.Un giallo luminoso,al centro della volta,sembra accennare alla lucentezza e al fulgore antico di vividi colori, adesso appanati dal tempo.E' proprio questo bagliore centrale la raffigurazione di aspettazione miracolosa,attorniata da secentesche figure di putti grassocci,la cui carne pesante è avviluppata in vivaci e svolazzanti drappi, che danno un andamento dinamico al resto della raffigurazione,in contrapposizione dell'attesa centrale.Le tre pareti,adiacenti alla pavimentazione a scacchi bianco sporco e bourdeau,sono decorate da capitelli in leggero rilievo e altri ornamenti architettonici,venate da crepe sparse.Il tutto trasuda antichità e rivela anche un frettoloso restauro,che tradisce trascuranza o impossibilità d'intervento in talune parti.Una parete è occupata da un palco centrale,forse un tempo sede di un organo maestoso a canne lunghe,che favoriva il suo dolce suono a contributo di una sacra atmosfera. Della eventuale sacralità questo posto ha perso proprio tanto:sedie in plastica avana con scheletro in ferro nero occupano per metà lo spazio della sala,la rimanente metà è invece occupata da un palcoscenico simile ad una padana alta poco più di mezzo metro.Su di esso si ergono impalcature in ferro nero che sostengono dei faretti.Tali oggetti e strutture,spropositate rispetto alla eventuale natura originaria della sala,cui accennavo prima e che sembra rievocata da alcuni elementi(palcocentrale, tipo di affreschi,altarino lievemente in rilievo su una parete),denunciano la mutata funzione che è stata attribuita alla sala,come testimonia anche una fascia di tela avana,debolmente tesa fra il palco centrale e la parete

Schema luci.



intensità da 0 a 10

LUCI	PALCOSCENICO
5-7-10/11-2-8 la luce cresce lievemente d'intensità	6 attori camminano nel fascio di luce
12-4-9 intensità a 10	gli attori si dispongono a scalare in fila al centro;sbigottiti e sorpresi si guardano molto sospettosi.
12-4-9 decresce lentamente a 5	gli attori in coppia si portano 2 davanti al 4 E 9,una indietreggia al 12;lo spostamento è lento,come se uno insegua l'altro perché ha l'aria misteriosa di chi può svelare qualcosa.
12-4-9-10-8-5-11 lievemente va da 5 a 10 decresce e aumenta d'intensità lentamente e a flussi ripetuti.	gli attori si esplorano dolcemente tra attrazione e sospetto.
5-12-11-6-10-4-8-9-1 livello a 10	figura plastica delle tre coppie
12-7-4-9-2 da 10 decresce veloce e aumenta	movimento dinamico verso il centro. Assembramento centrale, torsioni dei corpi avviluppati tra loro,movimenta delle braccia,dei capelli,delle teste.
4-11-/9-5/1-6 intensità a 10	gli attori corrono all'impazzata verso le luci chi in ginocchio,chi in piedi,disgregati.L'azione si ripete 2 volte,alla terza gli attori a coppie si arrestano nella rispettiva posizione d'arrivo difronte ai sei fasci di luce.

FINE

QUESTA SALA...

...incredibile,ma vero... ha un pavimento a scacchi bianchi e rossi (all'incirca). Il resto è una profusione(anch'essa incredibile,ma - ahimè - vera) di affreschi,stucchi e stuc - chevolezze. Contiene: una trentina di volti attoniti intenti a scrutarla; una lavagna; una scrivania; un drappo bianco; una pedana che tenta di spacciarsi per un palcoscenico; una serie di luci per il suddetto palcoscenico; un numero impre - cisato di sedie; un'altra scrivania; una bottiglia d'acqua minerale e una miscellanea eterogenea di oggetti di legno dal - l'oscuro significato. La temperatura si aggira sui 180°C.Non si avvertono aromi particolari.L'atmosfera non é ,al momento, delle più rilassate. Cupidi grassottelli incombono.

++++++++++++

Questa sala,incredibile, ma vero, ha il pavimento a quadri bianchi e r e rossi. Il resto è un'accozzaglia di ori, affreschi,stucchi e stucchevolezze. Contiene: una trentina di volti attoniti intenti a scrutarla; un numero indefinito di sedie bianche; una pedana che si spaccia per palcoscenico; le luci per il suddetto palcoscenico; una lavagna; due scrivanie; una scala a pioli; una bottiglia d'acqua minerale; atrezzi e masserizie varie e un telo bianco lungo e stretto che la attraversa da un capo all'altro abbassando il soffitto. Amorini grassotti incom - bono da ogni lato. La temperatura è alta,l'atmosfera tesa e interrogativa.

++++++++++++

Incredibile,ma vero, il pavimento è a scacchi bianchi e rossi. Neanche la patina gialla del tempo è riuscita a smorzarne la vivacità e l'inadeguatezza.Il resto è un'accozzaglia ridondante di ori, affreschi, stucchi e stucchevolezze. Una trentina di

volti attoniti sono intenti a scrutare ogni recesso della sala, c'è chi si sposta come un pittore che cerca l'angolo migliore. Una lavagna, due scrivanie, una pedana adibita a palcoscenico, le luci e le strutture per il suddetto palcoscenico,un numero imprecisato di sedie bianche,una bottiglia d'acqua minerale e masserizie varie sono l'eterogeneo arredamento del locale. Un gran drappo bianco lo attraversa dal un capo all'altro abbassando il soffitto. Amorini grassottelli incombono;la temperatura è alta, l'atmosfera tesa e interrogativa.

CRISTINA GIANI

QUESTA SALA.

La Sala dei fiorentini, una antica cappella che suscita sensazioni difficili da distinguere.
E'uno spazio ricco di oggetti e immagini che sembrano non avere nessun legame tra loro; su uno dei lati minori due ampie finestre dai vetri opachi non invitano a guardare fuori e non lasciano entrare le vibrazioni esterne, è una sala silenziosa.
Il soffitto a cupola è totalmente ricoperto da affreschi sbiaditi dal tempo. I personaggi raffigurati hanno l'aria di fare qualcosa di importante, solo i puti sembrano non avere capito la parte affidatagli e continuano a spuntare quà e là mostrando i loro visi grassocci traboccanti di curiosità.
Da una parete si affaccia un balconcino barocco da cui parte un lungo telo bianco come uno scivolo morbido che si ferma a mezz'aria.
Sul pavimento un palco con le luci di teatro, una lavagna, due cattedre, vari contenitori e numerose sedie fanno apparire chiaramente il disaccordo creato dagli oggetti scelti per la loro funzione pratica e le decorazioni sfarzose pensate per i primi ospiti della sala che creano oggi un atmosfera così suggestiva.

Marina Weschedder.

ANGELA: Nell'affresco centrale è raffigurata una
~~nube nella~~ sole spirito santo,
che illumina metà cielo...

Francesca Pia

Questa sala

Centralina e fasci di fili davanti agli occhi.

Termosifoni ma un po' di freddo.

Preferisco un po' di freddo tiene svegli non fa assopire.

Materiali ammucchiati: ovvie proiezioni di costruzioni future.

Le sedie le cattedre e la lavagna stonano.

RIFLETTORI

Questi si!! Riflettori o proiettori?

Comunque quelli che illuminano il palcoscenico.

Palcoscenico alle mie spalle. E il centro!

Palcoscenico. No quinte no scenari no sipario.

Essenziale palcoscenico; un po' rialzato, solo questo.

La luce è giusta perfettamente in tono col palcoscenico.

Niente a che fare con l'UPIM.

Piuttosto qualcosa di inevitabilmente mistico.

Luce calda spazio spoglio. Legno e ferro. Termosifoni e porta aperta.

Palcoscenico di nuovo, c'è anche una specie di altare.

Altare sopra il palcoscenico. Alto su alto.

Sicuramente non è una chiesa, c'è scritto: vietato fumare.

17

EXTRA STRONG FLEX STRONG EXTRA STRONG

QUESTA SALA...

Questa sala, questa penna, un foglio di carta.
Un palcoscenico, costruito di un legno desolato ma solido, occupa circa un terzo della sala; ospita un altare, in fondo, coperto da un telone di colore indefinibile ma appesantito da anni di polvere; travi d'acciaio, disposte sopra la sua ipotetica scena in modo perpendicolare, tengono in bilico alcuni proiettori, strategicamente orientati; sulle mura, affreschi di stile barocceggiante, fors'anche decadenti, rappresentanti alcune allegorie ed immagini della tradizionale figuratività sacra. Sulla parete che costituisce il fondale scenico del palco, la serie dipinta è interrotta da due grandi finestre poste in alto fin quasi a toccare il soffitto, il quale, a sua volta, è stato affrescato con l'oro del cielo, con la grandezza di un'ascensione in Paradiso.
Una lavagna che ricorda la scuola, una vecchia scrivania, pezzi di legno, un mobiletto, una scala da elettricista ammassati in un angolo di magazzino con la solita polvere sparsa sopra, una centralina delle luci, cavi elettrici, alcuni treppiedi per i proiettori: come a dire di essere a scuola in un magazzino, o in un retro di un più grande e moderno teatro.
Una loggietta che un giorno ci cadrà in testa, decrepita ma perfettamente coerente con le figure rappresentate tutt'intorno; essa sembra voler iniziare un giro attorno al perimetro dell'intera sala, ma s'interrompe non appena imboccate le pareti laterali.
Un 'amaca bianca, disposta lungo tutto lo spazio della sala, in bilico tra le finestre e la loggia.
E ancora polvere, crepe latenti e potenziali, oggetti non animati, ma animabili.

(10)

Saverio
Alimatolo

I

IO-e'una sala rettangolare attraversata nella sua lunghezza da una (TELA) bianca.

LEI-Il bianco della tela rassicura,impedisce qualcos'altro.Si cerca dentro un orizzonte ci si dà un punto a cui arrivare .Fermi.

IO-Questa sala é rettangolare!

LEI-Quadrata!

IO-Ma come può essere un rettangolo quadrato...Lo sanno tutti,ogni quadrangolo é rettangolare.

LEI-Angoli.Tele intersecate da frugare.Si prova ad adattarvi il corpo, un braccio,tutto il resto,non si possono oltrepassare,se li rendiamo curvi,tornano ad essere orizzonte...

IO+Grande

LEI-Bianco

IO-Abbaglia.

LEI-Rimanda la luce verso altri angoli,piccoli orizzonti definiti.

IO-Angoli come limiti,punti privilegiati dove finisce una cosa e ne comincia un'altra.Mettono in moto lo spazio,lo delimitano,fanno la nostra felicità.

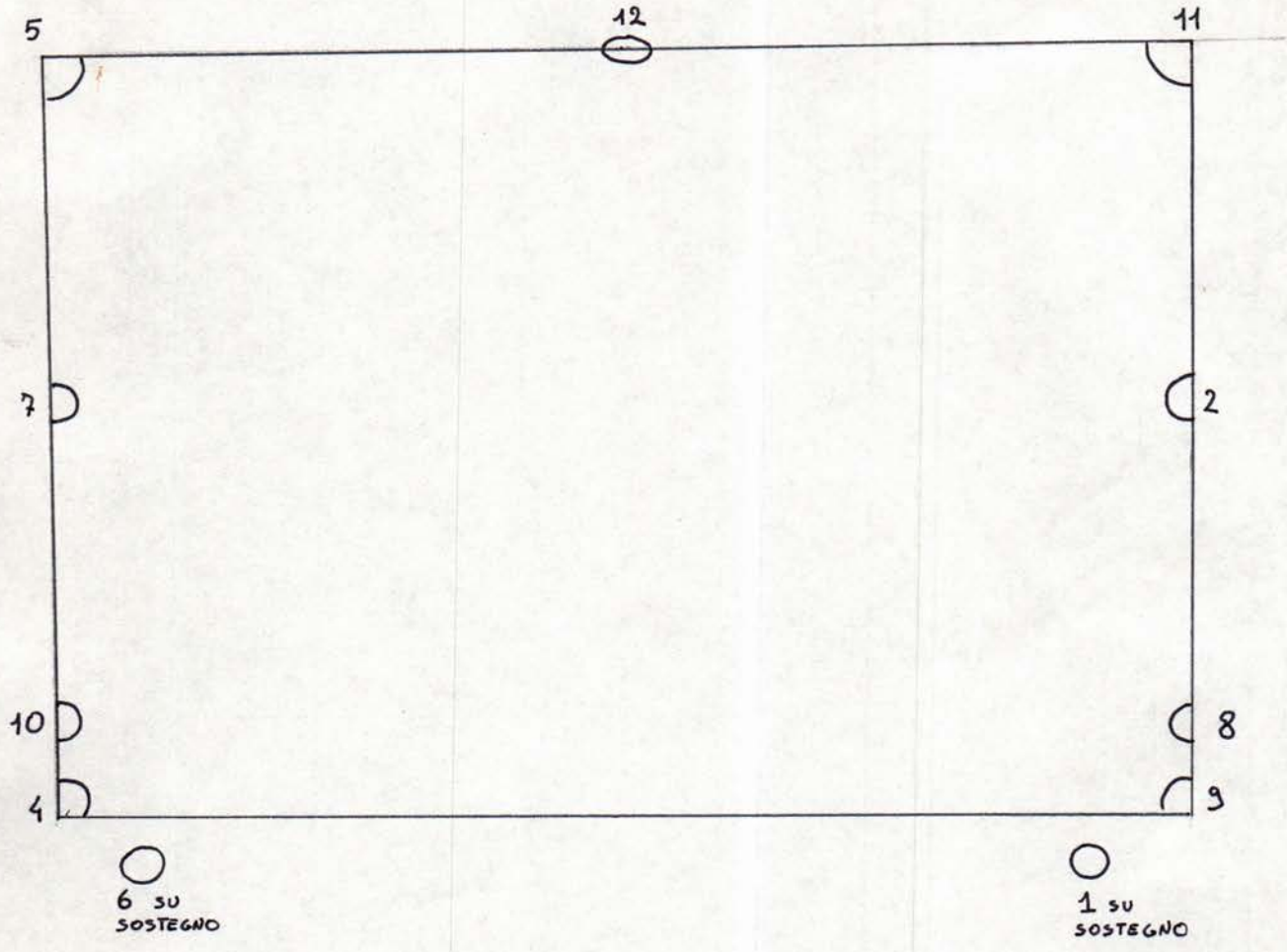
LEI-Ci penso ancora a volte,e quasi dormo nel ricordo toccavo la terra che non era terra ma pietra forse ai mie lati sicura,camminavo e qualcosa premeva piano le tempie.

IO-Si pensa ancora a te,quando il berretto calato sugli occhi...taglia la vista.

LEI-Dietro non c'era più niente d'importante o almeno di mio,davanti prevedevo incontri lucidi,erala che andavo,solo alzare gli occhi mi era strano,il cappello calato era una cappa di neve.

IO-La fine della possibilità di vedere,il limite degli occhi,sottile, con un suo peso,si confonde con i capelli la fronte,le sopracciglia le palpebre.Aperte.

LEI+Tastavo comunque le pareti con leggera gratitudine grazie d i essere qui, ci sono anch'io,vedi,camminavo,adottata l'incoscienza come un figlio andavo,dato che potevo.Poi ci fu un'altra persona.Era giust cammino le nostre spalle si urtano mi cade il giornale insieme ci chi niamo a raccoglierlo il cappello vola via eri tu.Comincio a nevicare. Così diventammo due alto più di me accanto chiedeva di proseguire la st da era piena di angoli i suoi occhi dicevano di verità e menzogna cerc vo le pareti ma le mani tornavano spaventate,dovevo appoggiarmi a lui per svoltare Una madre mi diceva di non fidarmi la neve era fresca avrebbe continuato a scendere.Sea lei muore niente sarà più come prima. Cercai allora il suo appoggio,per fortuna c'era un angolo da fare,ma dovevo guardarlo negli occhi la neve sui miei li faceva tremare il cora gio arrivò dalla paura ressi il suo sguardo fino a quello dopo.



Luci puntate al centro.

I) (II) e (4) su lentamente. Il (4) si ferma al valore 2, l'(II) continua fino a 5

II) Buio. (I2) e (6) su lentamente. Il (6) si ferma al valore 2, il (I2) continua fino a 5

III) (I2) giù, (5) su giù, (7) su giù/ (I0) su giù/ (I) su fino a 2

IV) (6) giù lentamente, contemporaneamente (4) su fino a 2

V) due flashes del (I2)

VI) lentamente giù (4) e (I). Appena prima del buio, il (2) sale fino a 5 e il (5) fino a 2

VII) Il (2) scende a 2, il (5) sale a 5, contemporaneamente.

VIII) Il (7) sale a 2

IX) Il (2) e il (5) scendono velocemente, mentre il (7) sale

X) (7) giù, contemporaneamente (2) su; (2) giù, contemporaneamente (7) su (7) giù.

Cristina Giani

I) (11) e (4) su lentamente. Il (4) si ferma al valore 6, l'(11) continua
fino a 5
II) Buio. (12) e (6) SU lentamente. Il (6) si ferma al valore 2, il (12)
continua fino a 5
III) (12) già (5) Sa già; I su già (10) su già (1) su fino a 2
IV) (6) già lentamente, contemporaneamente (4) su fino a 2
V) due fiamme del (12)
VI) lentamente già (4) e (1). Appena prima del buio, il (8) sale fino
a cinque (fino a 2
VII) Il (2) scende a 2, il (5) sale a 5, contemporaneamente.
VIII) Il (7) sale a 2
IX) Il (2) e il (5) scendono velocemente, mentre il (7) sale
X) (7) già, contemporaneamente (8) su; (2) già, contemporaneamente (7) su
(7) già.

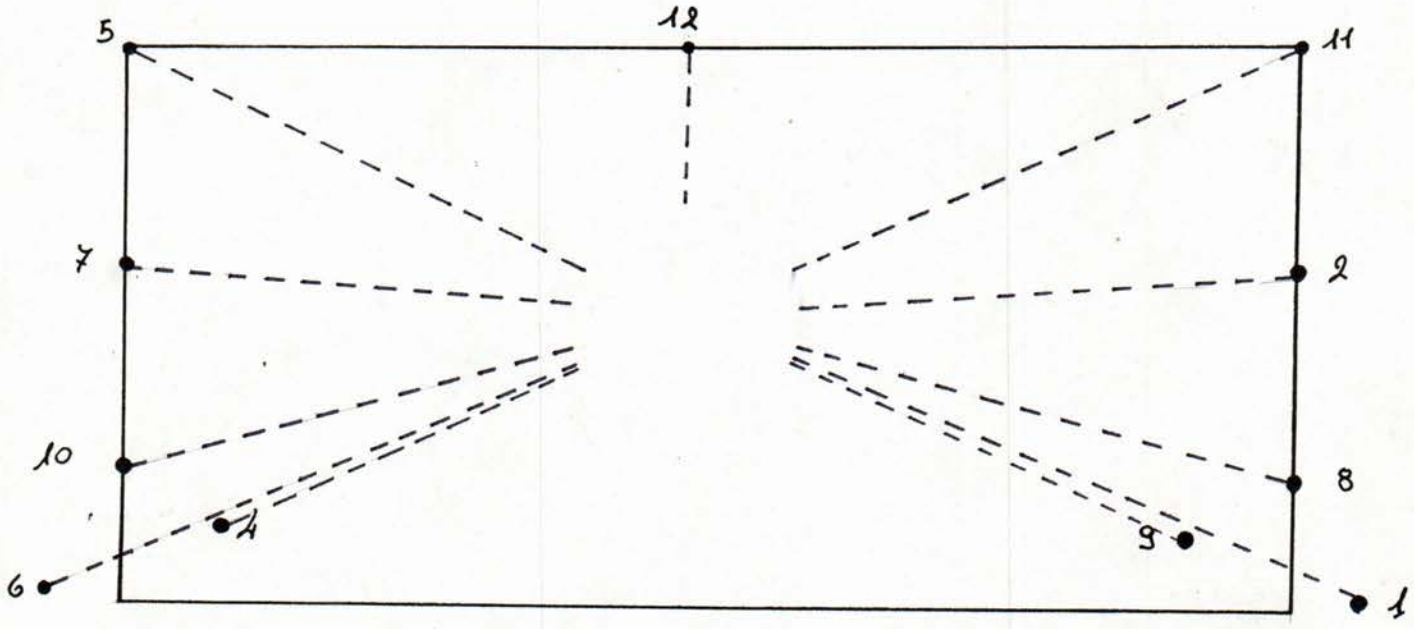
QUESTA SALA

I° STESURA

Un tavolo con una stoffa sgualcita ricordo di un tempo che fu;
una pedana-palcoscenico non agibile come dovrebbe,forse il legno non è dei migliori o forse è solo troppo nuova;
una lavagna con funzioni più o meno didattiche che stona con l'ambiente circostante,come del resto le file di sedie bianche.
Probabilmente tale ambiente doveva essere una cappella:lo confermano la presenza del coro,di un'acquasantiera,della scritta "ECCE ANCILLA DOMINI".
Gli affreschi riempiono le pareti e il soffitto,tranne quella d'entrata,però al centro delle due pareti laterali vi sono due cornici prive della tela:forse si trattava di due quadri di valore.
La stanza consta inoltre,sulla parete di fondo rispetto all'entrata di due finestre di circa I,50 x 2,00 mt.,le quali,purtroppo, non sono apribili (è un incredibile sfortuna,soprattutto d'estate quando 'si muore dal caldo').

ROBERTA COLOMBO

IMPIANTO LUCI



TENTATIVO DI MOTO ONDULATORIO:

INIZIO : 6-I-I2 ad intensità 3 / buio / sale 7 molto lento fino al max.,mentre 7 è in fase discendente sale 2 (quando 7 è ad intensità 9, 2 è ad intensità I) / stesso meccanismo per IO / per II / per 8 / per 5 / quando 5 è ad intensità 2 salgono in contemporanea 6-I-I2 che,ad intensità 6 scendono sempre in contemporanea / senza buio si alza 4 fino ad intensità 5 per poi scendere / stesso gioco con 9 / 6-I salgono molto lenti fino al max. e poi calano senza interruzione / quando 6-I sono al max. si alzano 5-II fino all'incrocio con6-I che stanno scendendo, per poi scendere in simultanea ad ottenere il buio totale . FINE

NOTA

Il disegno ha valore puramente indicativo.

ROBERTA COLOMBO

S'accorge e s'inoltra

Prologo

(presa di coscienza dello spazio)

Buio

4 e 9 salgono lente (senza arrivare al xxxxx segno 10), scendono immediatamente.

5 e 11 salgono veloci, scendono lente.

1 sale lento, scende lento.

7 sale lento (mentre scende l'uno), scende lento.

-

Quadro I

(momento dell'istinto, l'attore è attratto da una calamita)

10 e 8 salgono lenti, 8 scende fino a metà, poi più veloce; 10,a partire dal xxxxx segno 7 dell'8,scende lento fino a metà poi più veloce. Finiscono insieme.

12 sale lentissimo quando 10 e 8 scendono.

12 scende lentissimo.

-

Quadro II

(momento del sentimento,l'attore è attratto come da campanellini, curiosità ed entusiasmo)

11 sale lento fino,al segno 2/3 (I invito)qui rimane tremolante

2 sale velocissimo fino al segno 5, trmolante su 5/6 (II invito)

8 sale velocissimo fino al segno 9, tremolante su IX/X (III invito)

Buio

-

Quadro III

(momento psicologico, l'attore è mosso da un pensiero, riflessione, scoperta, decisione)

1 sale lento (illumina metà corpo), scende più veloca di come è salito.

9 sale lento (illumina l'altra metà), scende più velode di come è salito.

5 sale lentissimo mentre scende il 9.
Buio

Fine

Roberta Colombo
Francesca Ria

VOCI TRATTE DALL' ENCICLOPEDIA dello SPETTACOLO

Direttore : Silvio D'Amico

Casa Editrice : Le Maschere

Roma, I954

AMERICANA - Gergo teatrale italiano :

I) Traliccio in legno che si appende trasversal= mente alla soffitta del teatro per sostenere elementi pesanti che non troverebbero adeguata applicazione sui normali stangoni.
Di solito ha carattere occasionale.
Il suo nome è dovuto,forse, all'idea di resisten= za suggerita dalle costruzioni americane di pon= ti sopra arditi tralicci di ferro.

(da Virgilio Marchi)

2) Definita anche vedetta americana, è la striscio= lina di carta, di colore vivace, che si sovrap= pone al manifesto o alla locandina,ad indicare e porre in evidenza il nome di un artista o di un numero che figura come eccezionale o fuori= programma.

(da Riccardo Morbelli)

BILANCIA - Uno degli apparecchi che servono per illuminare dallo alto il palcoscenico con luce diffusa, viene usato soprattutto per i panorami.
Le bilance fanno parte della dotazione fissa del tea= tro e variano da tre a molte decine.
Si tratta di un corpo allungato di lamiera metallica sospeso orizzontalmente al piano forato che prende il nome di graticola.

Per la sospensione si usavano due sistemi di corde di canapa, avvolti su due pulegge di legno a diametri fortementi differenti (botti),affiancate su di un asse comune.
Nell'interno del corpo metallico della bilancia si disponevano fiamme a gas,poi sostituite con lampade elettriche,distribuite su due,tre , e infine quattro circuiti, per i vari colori.
Col progredire delle esigenze,le bilance cambiarono di struttura,la sospensione fu realizzata a mezzo di corde metalliche e contropesi e le lampade raggiunsero le I000 candele.
Oggi la colorazione è diventata indiretta,vale a dire che non si verniciano più le lampade , ma si fa uso di filtri colorati costituiti da fogli di gelatina,da cellophan e simili .

(da Ettore Solani)

DRAMMA - I) Il sostantivo "dramma" e l'aggettivo "drammatico" si applicano a tutti quei componimenti letterari, i cui personaggi si manifestano direttamente, in azione e dialogo,anzichè indirettamente,in forma epica e narrativa; tale definizione ci viene da Aristotele ed è bene esplicata nella sua 'Poetica'.
In Italia le più antiche attestazioni riguardanti le due parole paiono risalire non oltre il sec. XVI, e il primo componimento qualificato D. è l' "Ermete generoso" di A. Laurenzi (I606).
Più tardi,verso il I700, si annette a D; anche il significato,d'origine francese,di un particolare genere dramm. e,probabilmente da allora si andrà delineando la contrapposizione drammatico-comico.

- Oggi l'aggettivo drammatico si applica a tutto ciò che si riferisce al teatro di prosa,così per 'lavoro drammatico' si intende un qualsiasi testo destinato alla scena di prosa.

(da L.Squarzina e E.

2) Dal francese 'DRAME',è un genere del teatro drammatico evolutosi come forma a sé stante nella seconda metà del Settecento,da alcune forme miste e dal teatro sentimentale o larmoyant,e giunto a piena maturità con Ibsen.

Il teatro drammatico occidentale è stato per lungo tempo diviso in due grandi branche:tragedia e commedia. Alla prima era riservata la trattazione di argomenti che riguardavano eroi appartenenti alle supreme classi sociali,alla seconda la rappresentazione dei ceti inferiori,ossia medi ed infimi.

A ciò si collegava l'altro concetto,che solo le vicende degli eroi potevano essere degne di "pietà e terrore", mentre quelle riguardanti le classi inferiori non potevano suscitare altro che l'ilarità.

E' col XVI secolo che si hanno le prime contaminazioni dei due generi e si cominciano a portare sulla scena vicende di un'umanità comune,media, 'borghese' per trarne vere e proprie situazioni tragiche.

I più antichi esemplari del genere sono probabilmente quelli dell'Inghilterra elisabettiana,infatti la scena londinese mirava a soddisfare nel gran pubblico dei teatri il gusto per i fatti di cronaca nera in genere,e in particolare per i celebri delitti della epoca;ora essendo sconveniente rappresentare tali delitti nel ceto aristocratico,cominciarono ad ESSERE

voga i lavori che mettevano in scena i criminosi e sanguinari eventi che si erano effettivamente verificati nell'ambiente borghese.

Un'altra linea di sviluppo è quella che segue la fioritura sia della 'tragedia mista',o 'tragedia di lieto fine;o ' tragicommedia'; sia del genere pastorale; sia del teatro romanzesco imperversante nel Seicento.

In Francia,già nella prima metà del Seicento,ai due generi basilari ,tragedia e commedia,si era andata sostituendo la 'COMEDIE LARMOYANTE'.

Con Diderot il genere riceverà un metodico impulso , infatti ,come commediografo,egli vorrà sostituire la pittura delle condizioni sociali a quella dei caratteri,per trarne il nuovo teatro'serio',non più in versi ma in prosa.

Il discorso di Diderot verrà poi ripreso in Germania da Lessing,anche se quest'ultimo se ne discosterà in parecchi punti,soprattutto per anteporre il carattere alle circostanze e nella lotta per un dramma tedesco in prosa.

In Italia il'larmoyant'e il 'serieux' giungono verso la fine del Settecento,ma in realtà il dramma era presente sulle scene italiane fin dalla prima 'Pamela' goldoniana .

In Russia il dramma fa la sua comparsa a fine Settecento nei 'dramy' dell'illuministico Fonvizin,per poi incentrarsi nel cupo mondo mercantile di Ostrovskij, e arricchirsi poi con Turgenev e Tolstoy di temi e toni legati alla narrativa impressionistica.

Verso la fine dell' Ottocento, il D. subirà una seria involuzione, diventando'il figlio prediletto della retorica ',come esempio basti prendere certo dramma italiano di questo periodo, che segna proprio la massima involuzione tribunizia della scena in prosa. Questo stato di cose permase finché alcuni autori-teorici del Novecento,da Shaw a Brecht, vorranno togliere,al D., ogni residuo di quella "obiettività" che era sempre stata considerata,in quanto sanciva la sparizione dell'autore dietro o dentro i suoi personaggi, una clausola essenziale della riuscita drammaturgica.

In realtà,tale riuscita drammaturgica era stata pienamente concessa solo al genio ibseniano; infatti il teatro realistico borghese di Ibsen aveva conferito una misura a suo modo classica e un'appassionata quanto implacabile obiettività,proprio a quel genere che i primi teorici avevano concepito indipendente dagli archetipi e dai moduli.

Nel Novecento è quasi assurdo parlare di D. come voce a sé stante,poiché gran parte dell'etereogeneo teatro contemporaneo gravita nel campo del DRAMMA.

(da L. Squarzina)

DRAMMATURGIA - Dal greco DRAMATOURGHIA, si intende la tecnica di composizione di un testo drammatico.

Il termine è tuttavia passato a significare anche la teoria che,di questa composizione,vuole dettare le regole,e oggi si fa spesso ricorso allo stesso termine per indicare la nuova disciplina che studia i modi e le leggi della composizione drammatica e ne fa materia d'insegnamento nelle scuole.

La presente voce si riferisce alla prima acce= zione del termine . Lo studio di questa tecnica si collega sia con lo studio delle varie lette= rature drammatiche nazionali nelle loro figure maggiori e minori e nelle loro correnti;sia con quello delle estetiche e poetiche;sia con quello della storia e della messinscena.

Quanto al secondo aspetto della D.,come teoria e precettistica, è noto che non esiste genere let= terario che possa vantare la trattatistica che vanta il dramma,né che sia stato altrettanto stimo lato o ritardato, e comunque influenzato,dalla teoria. Ciò si deve,da un lato alla tenacia della tradizione aristotelica,dall'altro all'insoppri= mibile nesso fra il testo drammatico e la prova scenica: questa impone all'autore e al critico la ricerca di leggi che governino il prodursi delle reazioni,emotive ed intellettive,degli spettatori. Inoltre non è facile distinguere la D. intesa in questo senso dal terzo asp tto della D. come scienza ed erudizione,venuto in particola= re luce intorno alla fine dell'Ottocento: la trat= tatistica e la teoria 'pura' non hanno mai potuto né potrebbero esimersi da riferimenti concreti alla struttura o a soluzioni particolari di questo o quel dramma. Nel mondo anglosassone si è svilup= pata,recentemente, una pubblicistica a carattere manualistico,che se da una parte non abbandona la pretesa teorica di codificare le leggi generali del dramma,d'altra parte vuole scendere su di un piano affatto pratico,per insegnare all'aspirante- autore le risorse elementari del mestiere.

Il maggior impulso va probabilmente individuato negli entusiasmi suscitati da Ibsen, non solo come creatore di un mondo poetico e di idee, ma come instauratore di una nuova tecnica.
Gli Stati Uniti, ultimi fra le grandi nazioni occidentali a generare un proprio teatro, sono fra i primi, con Price e Baker, ad avvertire l'esigenza di un curriculum universitario di studi teatrali facente perno sulla D. e le sue forme.
Quanto agli studi scientifici di D. comparativa, in quanto branca autonoma degli studi teatrali, essi, pur essendo ancora agli inizi, formano già una biblioteca imponente.
È da rilevare però, che, mentre nel quadro del positivismo si precisava la possibilità di analizzare anche morfologicamente un'opera d'arte, proprio allora, intorno alla fine del sec. XIX e ai primi del XX, si apriva in teatro, per una serie di cause storiche, il periodo più anarchico e contradditorio di tutta la storia del dramma.
Questa è l'inevitabile dialettica della D. : da una parte, l'esigenza storico-critica ed erudita, di una definizione e approfondimento dei singoli elementi del dramma, e dunque del significato di un testo in rapporto alla convenzione teatrale accettata dall'autore; dall'altra, l'esigenza estetica, di un'interpretazione essenziale di valore.

(da L. Squarzina)

LA TECNICA DELLA COMPOSIZIONE DRAMMATICA DA ESCHILO AI NOSTRI GIORNI

I - IL TEATRO CLASSICO - I più antichi testi occidentali propriamente drammatici fino ad oggi conosciuti restano quelli del teatro greco (V sec. A. C.).

Aristotele è il fondatore della D. come analisi del teatro drammaticonelle sue leggi tecniche generali e nei suoi elementi costitutivi: nella 'Poetica' egli distingue le 'parti' della tragedia,e dà il predominio agli elementi testuali,in specie alla favola,insistendo che miglior poeta ècolui che sa suscitare 'il terrore e la pietà' non mediante lo spettacolo scenico ma mediante 'la intrinseca composizione dei fatti'. La tragedia greca come la trovò Aristotele,era in sostanza una composizione poetica destinata ad essere agita e declamata da attori che maschere,coturni e costumi idealizzavano,con ampi sussidi musicali e coreografici;ma il testo vero e proprio, quello che ne costituiva la parte essenziale,aveva già subito una notevole evoluzione.

Secondo Aristotele,l'introduzione del primo attore risalirebbe a Tespi, con Eschilo, il primo a servirsi di due attori, viene ad essere possibile il conflitto, nel quale si riconosce l'essenza del teatro drammatico; si procurò inoltre di giustificare la presenza del coro dandogli via via il compito più preciso di personaggio collettivo. Con Sofocle gli attori diventarono tre: numero che non fu più superato neanche da Euripide (si ammisero solo un quarto personaggio silenzioso e comparse mute).

Concepita per la rappresentazione in vasti ambienti all'aperto,la tragedia attica si apre solitamente con un Prologo, dove è esposto l'antefatto; segue l'entrata (PÀRODOS),danzata e cantata,del coro,il quale,una volta entrato,resta fino alla fine testimone di tutti gli eventi.

Questi si svolgono nei vari EPISODI,che constano di tirate (RHESIS),narrarazioni,perorazioni,ecc.,enun= ciate dai personaggi a contrasto,oppure in scambi dialogicipiù o meno serrati,fino alla STICOMITIA,in cui i personaggi dicono un verso per ciascuno,o allo ANTILABÉ,per cui i personaggi,in crescente concitazione, prendono successivamente la parola in uno stesso verso. I singoli episodi sono divisi,nell'epoca classica, dai canti del coro (STASIMI),il quale verso la fine dello spettacolo fa il suo canto e danza d'uscita(ESODO). Alla permanente presenza del coro,gli aristotelici rinascimentali hanno voluto collegare le cosiddette regole delle tre unità:di azione,di luogo,di tempo, ma è ormai approvato che solo la prima di queste unità era per Aristotele una necessità intrinseca della tragedia. Al tempo di Eschilo le tragedie si presentavano ai con= corsi in gruppi di tre (TRILOGIA),che svolgevano tre momenti di un unico ciclo;a formare la TETRALOGIA si aggiungeva in fondo,come farsa,un dramma satiresco,di soggetto comico e del tutto autonomo.
Per questo le tragedie eschilee appaiono di fattura così semplice,da sembrare appena parti di un complesso organismo. Sofocle,introducendo il terzo attore,aumen= ta le possibili combinazioni,sicché una tragedia può esaurire da sola tutta una vicenda:infatti per So= focle la trilogia non è più un seguito di drammi svol= genti fatti di un unico ciclo,ma è la semplice ,arbi= traria riunione di soggetti indipendenti fra loro; Eschilo accetta solo in parte questa più complessa tec= nica,infatti,sebbene disponga ormai di tre attori,non se ne serve un gran che. Da Eschilo a Euripide,inoltre si è scorto anche un progresso a livello psicologico : dalla granitica imponenza di personaggi tutti d'un pezzo,alla dinamicità delle crisi interiori e ai bruschi

trapassi,fino al rilievo sottilmente analitico delle più riposte pieghe dell'anima.
Quanto alla tragedia romana i soli testi giunti integri sono quelli di Seneca,non scritti per la rappresentazione,ma per la lettura;ciò è attestato dalla struttura drammaturgica della tragedia senechiana,che pare non tenere conto d'una concreta prospettiva teatrale e delle esigenze di un pubblico:divisa in 5 atti brevi,consta di scene assai schematiche,i cui personaggi si esprimono in lunghe tirate,e ogni atto è concluso da un cosiddetto coro,una specie di commento lirico del poeta.
Per quanto riguarda il genere comico Aristotele cita Formide ed Epicarmo,che ebbero il merito di raggruppare le scenette della grossolana farsa popolare attorno a un filo drammatico. Lo schema strutturale della commedia è influenzato da quello tragico(prologo,parodos,episodi interpunti da brani lirici).
Del tutto tipica della commedia antica è la PARABASI, in cui il coro esce dalla finzione scenica e si fa portavoce dei sentimenti dell'autore;di solito fa da ponte fra la prima e la seconda parte della commedia; non valgono qui le consuete unità.
La commedia di mezzo e nuova non presenta più questo carattere tra fantasioso,lirico e grottesco:viè il ritorno alle unità,la riduzione dell'elemento lirico a puro intermezzo,la soppressione della satira personale. La galleria tipologica ha una certa astrattezza convenzionale,la scena è fissa in esterno,le soluzioni avvengono grazie a coincidenze calcolate e strane.
In essa vive un'umanità assai diversa da quella aristofanesca,ma non meno ricca di suggestioni,soprattutto per l'approfondirsi dell'analisi psicologica;inoltre dal punto di vista tecnico,va riconosciuta l'evoluzione strutturale che porterà,attraverso le filiazioni

latine,al teatro rinascimentale e postrinascimentale d'intreccio,coi suoi tipi e maschere e casi fino a tutto il Settecento.

Per quanto riguarda gli spettacoli comici latini,si conoscono i nomi e talvolta i frammenti dei generi indigeni, la cui sommaria D. muoveva tipi fissi su canovacci a intrigo(TRICAE),dalla tecnica spicciola e improvvisa, salvo il mimo,che in certi casi raggiunse la dignità di bozzetto letterario .

I testi antichi rimasti integri sono commedie,e queste ricalcano,accanto a formule e tecnica,i modelli della commedia nuova. Le trame sono più o meno le stesse, e anche qui la scena fissa offre un luogo di incontro obbligato.La commedia consta di un PROLOGO;dei SOLILOQUI; dei DIVERBIA,o dialoghi fra i personaggi; dei CANTICA,brani cantati o anche danzati,che venivano affidati agli attori e che sono una sorta di rivalutazione dell'elemento lirico.

I cori,limitati agli intermezzi,non hanno più nulla a che vedere coi cori dell'età classica.

Tale tipo di commedia è la PALLIATA,in costume greco, esistevano poi la TOGATA,la TRABEATA,la TABERNARIA, recitate in costumi e ambienti romani.

Plauto e Terenzio,pur nell'aderenza agli schemi greci, riuscirono a creare opere nuove e a diversificarsi profondamente fra di loro. La divisione delle commedie latine in 5 atti è tardiva,opera di grammatici e scoliasti preoccupati di dare alle composizioni degli antichi un ordine canonico. Comunque il testamento della classicità latina è contenuto nell'ARS POETICA di Orazio,composta all'incirca nella seconda metà del I sec. a. C. .

2 - IL DRAMMA MEDIOEVALE - In versi, il tipico testo drammatico medioevale, è un racconto dialogato, non contenuto in alcun limite né quanto a durata, né quanto a numero di personaggi, né quanto a luoghi, né quanto agli eventi/che, spesso presceduti da un ANNUNCIO, e conclusi da una LICENZA, vi si distendono e vi s'intrecciano, con frequente commistione fra l'elemento religioso, serio, tragico, e quello grottesco e buffonesco, talvolta addirittura scurrile.

Il dramma medioevale mette in scena, ad esempio, la vita di Gesù, o di un santo, o di un altro eroe, dalla nascita alla morte: si hanno azioni con centinaia di personaggi, svolte in 20000, sino a 80000 versi, la cui rappresentazione dura parecchi giorni, e che mettono in scena anche la storia d'un popolo, o di tutta l'umanità. Questo è reso possibile dalla scena multipla, la quale non rappresenta un luogo ma tanti LUOGHI DEPUTATI, offerti simultaneamente allo sguardo degli spettatori, che vedono i personaggi trascorrere da un quadro all'altro.

E una tecnica che permette di mostrare tutto: qui poco o nulla viene riferito, come nel dramma classico, ma ogni evento accade sotto agli occhi del pubblico. Le stesse cose possono dirsi delle rappresentazioni comiche, le quali, nella loro grande varietà sono più o meno brevi, in versi o più spesso in prosa, senza preoccupazioni unitarie, e con palese affidamento agli sviluppi e alle fioriture dei loro interpreti. Drammaturgicamente, emerge con un suo sviluppo autonomo e con una diversa tecnica la MORALITÀ inglese, tedesca, fiamminga e francese: breve lavoro a struttura unitaria, su tema allegorico, con relativamente pochi personaggi e un intreccio inventato.

3 - IL DRAMMA DEL RINASCIMENTO - Con l'Umanesimo e il Rinascimento si torna alla tecnica delle 3 unità, si torna cioè al concetto che il dramma deve rappresentare un'azione compatta, meglio ancora, un suo momento saliente. Giraldi, uno dei teorici delle tre unità, afferma che la tragedia debba rappresentare eventi di orribile atrocità, ma vuole anche che dia luogo a possibilità spettacolari, da cui l'aumento del numero degli attori, la divisione del dramma non solo in atti ma anche in scene, rinuncio agli intermezzi, e, soprattutto, abbandono degli eroi greco-romani, per trattare eventi di altri tempi e paesi esotici.
Accadde però che la poca credibilità di tali eventi e l'uso di renderne noto in anticipo lo scioglimento con conseguente mancanza di interesse, fanno di queste tragedie il tipico campione di una poetica sforzata e frigida, frigidità che sarà il vizio essenziale di tutta la tragedia del Cinquecento.
Quanto alla commedia fiorita in Italia alla fine del XV sec. e per tutto il XVI sec., sono note le classificazioni fatte dagli studiosi moderni:
le prime commedie umanistiche, le commedie erudite del secolo d'oro, le varie forme di commedie popolari, la commedia dell'arte.
I tratti comuni di questi differenti generi sono:
la solita scena fissa in una piazza, i soliti intrighi e beffe di servi lestofanti contro i vecchi gretti e avari se non libidinosi, a beneficio di giovani scapestrati e innamorati.
Anche i personaggi possono, in massima parte, ridursi a variazioni dei tipi e ruoli antichi: tipi che si stilizzeranno addirittura in altrettante maschere nella commedia dell'arte.

Naturalmente le commedie erudite,in 5 atti, si attengono con più o meno scrupolo alle regole,su cui molto si disputa:desiderata 'umiltà'del linguaggio;unità non solo di tempo ma d'azione; fissato il numero dei personaggi che possono parlare nella stessa scena (non più di tre).
I trattatisti discussero a lungo sulle convenzioni da osservare nella rappresentazione dei sentimenti umani: sull'uso della peripezia e dell'agnizione; sull'utilità o meno del prologo plautino;sull'uso del verso o della prosa e,infine, sul graduale abbandono dell'unità d'azione mediante la favola doppia,o tripla.
La prosa fu adottata spesso nelle commedie di carattere popolare,dove si rivendicò maggiore libertà di movenze,e si proclamò guerra agli stampi plautini, con l'introduzione di figure e avventure che si dichiaravano attinte alla realtà popolare.

4 - DALL'ETÀ BAROCCA AL ROMANTICISMO - La reazione contro la letteratura oratoria del dramma del Cinquecento,si ebbe ad ppera dei nuovi attori professionisti apparsi in Italia,detti comici "dell'Arte";i quali volendo riportare la rappresentazione scenica ad un'effettiva teatralità,rinunciarono ai testi scritti e ,da quelli, trassero semplici o complicati canovacci (SCENARI),da realizzare con una loro improvvisazione. In realtà,all'inizio, i soggetti erano attinti a commedie scritte,erudite,a volte classiche,ma con estrema libertà di rifacimenti e rimescolamenti.
I personaggi erano tramutati in "MASCHERE",di regola affidate a un attore specializzato,uomo o donna; gli argomenti erano svolti attraverso episodi,tirate,botte e risposte,lazzi,beffe,ispirate alle personali bravure comiche e mimiche degli attori.

Non vi era nessun rispetto per le norme precon=
cette,come le aristoteliche:né per il luogo,né
per la durata,né per i modi degli intrighi;
il solito tema erotico era di solito ampliato con
le combinazioni dell'amore non corrisposto;abbon=
dante il ricorso a situazioni,motti e atti di scon=
cezza violenta,nonché a motivi 'teatrali' quali la
'commedia dentro la commedia'.
Gli attori si esprimevano in prosa,italiana o plu=
ridialettale,salvo le 'chiusette' in versi.
Il secolo barocco,nella letteratura drammatica,
è caratterizzato dalle dispute tra quei drammatur=
ghi che seguirono la libera tecnica medievale,spre=
giatrice delle unità classiche e coloro che soste=
nevano i rigori delle 'unità'.
Così accadde in Spagna,le cui dispute si concludono
con la vittoria degli scrittori popolari che dichia=
ratamente prescindevano dalle 'regole',proponendo ai
loro spettatori una qualsiasi vicenda,arruffata ma
appassionata. Il dramma è solitamente determinato
da una forza spirituale,che nella cavalleresca pe=
nisola ha costituito l'inesorabilità del fato antico:
la legge dell'onore,a contrasto con la passione,con
l'interesse. I personaggi si possono ridurre a sche=
mi:il prode cavaliere,la dama appassionata e pudica,
il vecchio gentiluomo,l'ancella confidente.
Quanto all'auto sacramental,si tratta di teologia
versificata e sceneggiata.
In Inghilterra,nel periodo elisabettiano e giacobeo,
si ha la nascita del nuovo teatro .
La costruzione del nuovo dramma risente anzitutto
dell'ambiente in cui viene proposto,con questo non
si intende l'ambiente di corte,bensì quello popolare.
Il dramma popolare si rappresentava,col favore di

una folla più o meno incolta,negli stessi locali dove si davano trattenimenti di acrobati e di bestie ammaestrate:specie di cortili coperti,circolarri o ottogonali,con una platea e più file di loggiati,e da un lato,un palcoscenico sporgente fra il pubblico. Non esistendo il sipario,l'autore sa che i suoi personaggi debbono tutti entrare ed uscire visibilmente; la divisione in scene,e perfino quella in atti,è dovuta agli editori,che la riprendevano dai prompt-books e dai copioni.

Così le HISTORIES di Shakespeare consistono sostanzialmente in storia dialogata attraverso una successione di scene,che ha per sola effettiva unità quella dei protagonisti,e questo vale anche per i suoi veri e propri drammi,sebbene essi siano tramati sullo schema di uno o più intrecci.

Nonostante Shakespeare pare non aver mai inventato un argomento riuscì fondendo parte di cultura medievale,a quella rinascimentale,al costume del suo tempo ad elaborare una drammaturgia fra le più eccelse al mondo.

In Francia,pur partendo da una messinscena non molto dissimile da quella elisabettiana,si giunge poco a poco,alla integrale,rigida pratica delle unità. Si cercò così di far coincidere il più possibile l'immaginaria durata degli eventi rappresentati con quella effettiva della loro rappresentazione,cercando di evitare possibili cambiamenti di scena : dalle primitive tragedie di Corneille,dove l'unità di luogo è ancora relativa,si arriva, nelle ultime,alla scena fissa,da cui Racine non si allontanerà mai.

La tragedia francese consta di 5 atti in simmetrici alessandrini,dove alcuni eroi rappresentano,classicamente,una crisi che si svolge nel giro di poche ore,attraverso confessioni psicologiche,espresse in soliloqui,o in dialoghi con confidenti,o in conflitti orali fra antagonisti,con abbondanza di tirate; pochi sono i fatti che accadono in scena,i più essendo riferiti e raccontati. Il tema prediletto è un conflitto morale:da una parte il dovere,la virtù;dalla altra il sentimento,la passione.
Di altra natura sarà la satira di Moliere,che dal conflitto della commedia tradizionale,fra i giovani innamorati e i vecchi restii,trae una sostanziale apologia dell'istinto e della terrena gioia di vivere,contro le restrizioni di un rigorismo che egli identifica con la grettezza e l'ipocrisia.
Le grandi opere di Moliere sono commedie di carattere, create per mettere in luce un protagonista,ma la psicologia di codesti suoi protagonisti,non è quella di anime in evoluzione:si tratta di figure in un certo senso immobili,che egli costruisce pezzo per pezzo,attingendone gli elementi sia dalla realtà, sia dalla tradizione classica,sia dalla prassi dei comici italiani.
Il nuovo genere teatrale italiano che si affermerà in questo periodo(inizio Settecento),sarà il melodramma,che giunse a vantarsi di risuscitare la tragedia greca. Tornando alla scena drammatica, è innegabile che la nota dominante del XVIII sec. sia un fervore di riforma teatrale sintetizzabile, in Italia,nella figura di Goldoni.
Egli,dalle sue commedie,volle trarre favole armoniose e dilettose non più dalle convenzioni sceniche della commedia dell'Arte,ma dalla vita vissuta:la sua

essenziale impresa consisté nel dare volti umani alle vecchie maschere sostituendo, alle loro meccanizzate avventure, vicende di piana e comune verisimiglianza.

Il secolo si muove verso nuove mete sia in campo politico che sociale e, in Inghilterra, in Germania, in Francia, si annuncia la rivoluzione anche a teatro. L'animatore del nuovo teatro è, per eccellenza Lessing che, smantellando la retorica aristotelica e francesizzante, additò nelle libertà shakespeariane la nuova via della scena tedesca ed europea.

5 - L'OTTOCENTO - È difficile seguire distintamente le intricate vie percorse in sensi diversissimi dai drammaturghi dell'Ottocento.

In Germania, il teatro romantico, si fece veemente campione delle famose libertà anticlassicistiche; Schlegel pose la distinzione fra i due tipi di dramma a cui tutta la storia del teatro europeo può fondamentalmente ridursi: quello classico e unitario e quello libero.

In Italia, dove alla fine del Settecento lo spirito preromantico dell'Alfieri si era voluto a forza costringere nel rigore delle unità, il credo romantico del primo Ottocento fu soprattutto raccolto e rielaborato dal Manzoni (da ricordare la 'Lettre à M. Chauvet' contro le unità aristoteliche).

In Francia Victor Hugo nel suo manifesto del teatro romantico francese, la prefazione al 'Cromwell', proclamò importanti innovazioni: non più unità, né convenzioni, ma appello alla realtà; non più soggetti attinti al mito, ma cercati nella storia e nella vita; non più separazione fra tragedia e

commedia,ma commistione del patetico e dell'umoresco, in un genere detto semplicemente 'dramma'.
In realtà,il teatro di Hugo non fece che tentare di sostituire,alla vecchie convenzioni,convenzioni nuove.
Assai migliori,non artisticamente,ma come capacità di interessare il pubblico, sono le 'pieces' in prosa di Dumas padre; ma l'unico fra i romantici che apportò sostanziali novi à allascena francese è Musset.
Le sue opere,spesso romanticamente spregiatrici d'ogni limite di tempo e di spazio,possegggono tuttavia virtù teatralissime,vale a dire personaggi d'accese fisionomie e uno straordinario movimento scenico.
In Inghilterra le opere di Byron e Shelley possono dirsi romantiche in quanto rifuggono da tutte quelle costrizioni a cui le opere teatrali erano state fino a quel momento soggette.
Il teatro dell'Ottocento,diventato ormai in tutta Europa una redditizia pratica economica,offre agli spettatori,prevalentemente borghesi,una quantità di generi destinati al loro diletto. Di qui l'intrecciarsi dei motivi sempre più accetti ad un tal pubblico:la casistica dell'adulterio;il tema romantico dell'amore che redime la cortigiana o il delinquente;il vecchio tema dell'onore,ora ridotto alla paura dello scandalo; l'importanza del denaro,dell'eredità,dei sentimenti.
Per esporre questo contenuto si usò ed abusò degli effetti ottenuti col procedere di un'indagine,con gli equivoci per gli scambi fra persone diverse, coi riconoscimenti fra parenti ignoti,e via dicendo.
In Francia il divulgatore della nuova commedia d'intrigo fu E. Scribe.
Altro tipo di dramma,accetto dal pubblico più popolare, fu quello direttamente derivato dal melò, che prevedeva

la solita storia dell'onesto perseguitato,fino alla comparsa,nell'ultima scena,di una figura misteriosa rimasta fino ad allora in incognitoche,si rivela un personaggio insigne,sopravvenuto a premiare l'onestà e a punire la malvagità. Per quanto riguarda il vaude= ville,forse il tipo di commedia più direttamente erede dell'antica fabula menandrea e plautina,esso fu porta= to alla sua perfezione da Labiche.

Nella seconda metà dell'Ottocento il genere si bifor= ca tra un tipo di commedia comica,tutta in prosa e sen= za più musica,e un altro tipo,dove alternandosi prosa e musica leggera,la prevalenza è della seconda,e dà luoga all'operetta. È questo il periodo in cui il tea= tro di prosa francese conquisterà le scene mondiali; in particolare V. Sardou fu acclamato nelle più assor= tite prove per aver congegnato commedie e drammi e aver trattato soggetti moderni e storici,servendosi di for= mulari pressoché identici.

Accanto a questo teatro,commerciale,l'Ottocento vide nascere un altro teatro,intento allo studio di pro= blemi anche spirituali,o in genere sociali,politici,ecc. Valgano per tutti in Francia i nomi dell'apologista del nuovo mondo borghese,Augier,e del critico di quel mondo,Dumas figlio(da ricordare il reinserimento,nel suo teatro,di una specie di 'coro',incaricat di espri= mere il pensiero dell'autore).

Da non dimenticare che d'una tale tecnica siè anche giovato il massimo poeta tragico del secolo: Ibsen, che accettò di proposito certe formule del teatro con= temporaneo francese,portando però il dialogo dei suoi eroi borghesi a una segreta quintessenza,mantenendo la

% In più, da rilevare sono le conquiste meccaniche acquisite dalla tecnica teatrale, delle quali si valsero la maggior parte dei drammaturgi.

scena fissa per tutto l'atto,a volte per tutto il dram= ma,abolendo il soliloquio e l' "a parte" e assimilando nella tessitura del dialogo l'esposizione della si= tuazione iniziale,nella cui progressiva rivelazione consiste la natura stessa della sua tensione drammatica, rinunciando ad ogni sussidio fantasioso e limitando con didascalie sempre più precise,la genericità e l'arbi= trio delle interpretazioni.

I Tedeschi seguiranno meno la corrente francese: massimo sarà Hebbel,che nei drammi in versi si effonde romanticamente nelle libertà 'shakespeariane'.

In Russia ci si attiene ,in larga misura,alle formule francesi,fatta eccezione per Tolstoj;e in Inghilterra, Browning,Tennyson,Swinburne e altri poeti,si conten= tano di dialogare fantasie di carattere più lirico che drammatico..

L'ultima,in ordine cronologico,grande innovazione del secolo nasce anch'essa in Francia,si tratta della tecnica del naturalismo;Emile Zola,suo massimo teorico, proclamerà il ripudio delle convenzioni teatrali,per portare sulla scena la famosa "tranche de vie".

A tal scopo sarà necessario ridurre l'artificio del vecchio intrigo alla nudità del vero fotografato e, attraverso la quarta parete,far scaturire la poesia dagli eventi,piuttostoche dalle effusioni verbali .

Tale sarà il compito che i assumeranno gli autori del Théâtre-Libre di Parigi e della Freie Bühne di Berlino.

6 - IL NOVECENTO - Uno dei più audaci innovatori della dramma= turgia del Novecento fu Cechov.

Il suo dramma non sceneggia un evento,poiché nelle sue pieces non solo la lotta,ma anche la catastrofe è già virtualmente avvenuta e i suoi eroi sono già stati sconfitti; egli mette

in scena l'agitarsi di un piccolo mondo dalle appa=
renze amorfe,di persone che paiono come smarrite in
una sorta di nebbia,ciascuna ripetendo,inascoltata
dalle altre la pena del suo vivere.
Altrettanto importante è il lavoro di Strindberg:
egli seguì un percorso meno lineare di quello di
Ibsen,più complesso,ed ebbe,da un certo momento in
poi ciò che era mancato allo stesso Ibsen,vale a
dire un teatro suo,nel quale mettere in pratica le
fasi più avanzate della sua D.
Avanzando nella direzione del libero montaggio oni=
rico e scardinando la stessa idea che il dramma a
forza debba avere una struttura,Strindberg lo riduce
ad incontri di presenze allucinate recriminanti un
passato del quale,paradossalmente è omessa,o quasi,
l'esposizione; fu la guida di Wedekind,degli espres=
sionisti,di O'Neill,Sartre,Betti e di molti altri
ancora. Il teatro dell'ultimo Strindberg e di Cechov
già promette quella che sarà la caratteristica del
XX sec.:l'antirealismo,l'orrore della nuda verità,
l'aspirazione a superarla,a interpretarla,a scoprirvi
un senso arcano,a trasfigurarla.
Altro esempio di D.novecentesca lo offre B. SHAW,
nel suo teatro dichiaratamente propagandistico e di
discussione,che riesce a passare dalle forme sostan=
zialmente ortodosse di certe commedie,alle più estro=
se,sfavillanti,anarchiche e sbalorditive bizzarrie
dialogiche,o,altre volte invece che rappresentatore
di figure umane,ha voluto apparire un semplice virtuo=
so della disputa polemica,senza preoccupazione di
'creare' mondi e personaggi.

Nell'intervallo fra le due guerre mondiali la ridda delle scuole in contrasto si è servita alla rinfusa di tutte le tecniche:non esistendo più nessun precon= cetto in proposito,anzi dimostrandosi tutti,autori, critica,pubblico, ad accettare qualunque mezzo,pur di esprimere e comunicare.
Non esistono più limitazioni alle dimensioni e alla durata dello spettacolo,né alcun limiteè posto alle didascalieche,in questi ultimi anni sono spesso dive= nute sovrabbondanti,talvolta eguagliando le battute del testo.
Ad importanti esperienze drammaturgiche ha dato luogo il teatro di propaganda sovietico,sorretto dalla teenica di una delle scene più progredite del Novecento:dalle bizzarrie satiriche di Majakovskij,al 'realismo sociali= sta' che finì per rifiutare ogni audacia bollandola con l'accusa di 'formalismo',alle riduzioni di romanzi russi dell'Ottocento e contemporanei che applicarono instancabilmente la tecnica del racconto a quadri.
In Italia,Pirandello rimase fedele alle convenzioni della D. borghese post-ibseniana con l'esposizione in= serita nell'azione e i precetti rivelati via via con la divisione degli atti in scene;egli modificò e arric= chì di possibilità fino ad allora intuite,uno degli elementi costitutivi della D.,il personaggio,esaspe= randone le contraddizioni,l'autocoscienza e l'autocri= tica,ben oltre l'ironia dei romantici,la 'presa di co= scienza' degli eroi ibseniani e la dissociazione quasi scizofrenica di quelli strindberghiani.
L'insorgente retorica spettacolare del Novecento,con le sovrastrutture registiche e interpretative non po= teva non provocare determinate reazioni nel campo della D.:esempio fondamentale è il lavoro di Brecht.

La sua D. si fa vanto di quei propositi didascalici espressamente negati da Ibsen, ed è per la propaganda di una visione marxista della storia, contro le strutture chiuse tradizionali a cui soatituisce una forma aperta, 'epica', in cui non è essenziale ciò che accade, bensì come accade. Brecht vuole prescindere dagli effetti psicologici complessi della D. borghese e ripristinare situazioni teatrali elementari, inserendo arie cantate dagli attori che così si 'straniano' dai propri personaggi, facendo ricorso alle convenzioni mimiche e visive del teatro cinese, a cantastorie che narrano le vicende, usando mezzi di palcoscenico fra i più moderni.

CONCLUSIONE - La riduzione dei vari 'generi' all'unico genere lirico ha invalidato tutti i precetti formulati dalle vecchie 'poetiche', alle quali oggi non si riconosce se non un valore storico e documentario, sottintendendo la più ampia libertà espressiva per tutti.
La libertà drammaturgica non è tuttavia senza limiti, infatti, ancor oggi il dramma è legato alla sua natura di spettacolo mirante a un'impressione unitaria: offerto cioè, nel giro di poche ore, da un gruppo d'attori ad un pubblico. Per il che si richiede uno speciale processo di condensazione, ben più sintetico di quello, ad esempio, del romanzo con le sue analisi.

(da S. d'Amico e L. Squarzina)

GERMANA 1

Un proiettore...mille ombre come mille fuochi che esaltano una strada lunga, bianca, senza fine e che sembra venire dalla trasparenza di un vetro pieno di poesia per i suoi colori, per la sua siruttura, MA tristemente crudele per la sua altezza.

Un proiettore... mille ombre come mille fuochi che esaltano una semplice striscia di stoffa bianca ed è come una strada senza fine che trova il suo inizio da una finestra a scacchi piena di poesia per i suoi colori, per la sua struttura, ma tristemente crudele per la sua altezza .Delle mura ricoperte per metà da affreschi amtichi, scoloriti e rovinati quà e là e che obbligano ad um girotondo di sguardi.Nel fondo un palco invita ad una recitazione solitaria o meglio ancora ad una confessione con la quale trovare la propria verità e assolverla in questa sala dal sapore di chiesa.

GERMANA
MAZZEO

Un proiettore... mille ombre come mille fuochi che esaltano una strada lunga, bianca, senza fine e che sembra venire dalla trasparenza di un vetro pieno di poesie per i suoi colori, per la sua struttura, ma tristemente crudele per la sua altezza.

Un proiettore... mille ombre come mille fuochi che esaltano una semplice striscia di asfalto bianca ed è come una strada senza fine che trova il suo inizio in una finestra a scacchi piena di poesie per i suoi colori, per la sua struttura, ma tristemente crudele per la sua altezza. Delle mura ricoperte per metà da affreschi antichi, scoloriti e corrosi qua e là e che obbligano ad un girotondo di sguardi. Mai fondo un palco invita ad una recitazione solitaria o meglio ancora ad una confessione con la quale trovare la propria verità e risolvere in questa sola data espressione di chiesa.