

STORIA DEL TEATRO DAL MEDIOEVO AL '700



Dal IV secolo d.C. inizia il declino del teatro. Accanto alla decadenza degli edifici teatrali, abbandonati già dal tardo impero, **la condanna della Chiesa**, che si protrarrà per tutto l'Alto Medioevo, **respingerà l'attore ai margini della società**. Tuttavia, sarà proprio **all'interno della ritualità cristiana** che si creeranno i presupposti per **la rinascita del teatro**.

L'ATTORE NEL MEDIOEVO

Dal IV al XVI secolo **il teatro**, inteso come edificio, **scompare dalle città europee**, ma non scompaiono le mille attività di coloro che, anche mendicando e truffando, si guadagnano il pane esibendosi in pubblico e intorno al IX secolo, da questo mare indistinto, emerge la figura del giullare. Poeta, narratore, acrobata, giocoliere, musicista, addestratore di animali, il giullare è presente nei contesti più vari: dalle piazze alle corti, dalle feste private ai mercati, lungo le strade percorse dai pellegrini, nelle locande e ovunque ci sia gente in grado di pagare per le sue esibizioni. Quei **giullari che trovano un impiego stabile nelle corti** assumono il nome di menestrelli, trovatori, bardi. Questi influenzeranno non solo il teatro, ma la letteratura e la musica.

TEATRO RELIGIOSO MEDIEVALE

Nel X secolo si assiste ai primi **tentativi di realizzare visivamente** alcuni momenti della **passione di Cristo** per rendere emotivamente più coinvolgenti **i riti pasquali**. Si tratta del dramma liturgico, realizzato da monaci, chierici, diaconi, studenti e dal popolo che vi partecipa. Notare come **all'interno di queste forme di rappresentazione trovano posto in un primo tempo anche i giullari** che, grazie alle loro **capacità recitative e acrobatiche**, vengono ingaggiati per interpretare le **figure diaboliche**, tanto da far concorrenza agli altri interpreti, perlopiù improvvisati.

Inizia così la **separazione tra la figura dell'attore 'professionista'**, che sviluppa e migliora le proprie capacità recitative trasformandole in mestiere, e quella del **colto dilettante**.

Paradossalmente, sarà **proprio la condanna dell'attore e il divieto per i membri della Chiesa di avere a che fare con lo spettacolo** a rendere possibile la sua rinascita. Infatti il giullare, prima 'recuperato' nelle Sacre rappresentazioni, poi nuovamente condannato, continuerà il suo percorso nella Commedia dell'Arte. Il colto dilettante, invece, dal XV secolo sarà protagonista in Italia del teatro di corte.

TEATRO DI CORTE

In Italia **il teatro rinasce negli ambienti cittadini e cortigiani** del XV secolo grazie alla spinta rinnovatrice dell'Umanesimo.

Inizialmente si mettono in scena **testi teatrali classici**, prima in latino poi in traduzione;

dall'inizio del XVI secolo inizia la produzione di **opere originali** (le prime commedie sono *La Cassaria* del 1508 e *I Suppositi* del 1509 di [Ariosto](#), mentre al 1512 risale la prima tragedia, la *Sofonisba* del [Trissino](#)).

Se le corti italiane rinascimentali sono ricche di autori di teatro e di edifici teatrali, altrettanta fortuna non si può dire che abbia il mestiere dell'attore. **Commedie, tragedie e drammi pastorali sono, infatti, interpretati dagli stessi uomini di corte, autori e non**, colti e raffinati ma sicuramente non 'professionisti'. Il teatro italiano di corte del Cinquecento è un **fenomeno elitario** in cui spesso autori, interpreti e pubblico si scambiano le parti.

L'ATTORE DI PROFESSIONE

Parallelamente al teatro colto delle corti, **nelle piazze e nei mercati** si esibiscono **compagnie di comici** e il **1545** è tradizionalmente l'anno di **nascita** della **Commedia dell'Arte** (in cui “arte” sta per ‘mestiere’) in quanto fu stipulato **il primo atto costitutivo di una compagnia teatrale**.

Si tratta di un fatto importante perché sancisce la nascita di un teatro di professionisti che si differenzia dal teatro dilettantesco delle corti e dalle sacre rappresentazioni.

Un'attività fatta a scopo di lucro e che quindi, poiché ha nel successo e nel divertimento del pubblico il suo compenso, necessita di una **vera e propria professionalità attoriale**.

Queste compagnie raggiungono, all'inizio del Seicento, un tale livello di bravura da essere ammesse nelle corti, senza tuttavia per questo riuscire a riscattare la loro immagine sociale: apprezzato e applaudito, **l'attore resterà ancora per due secoli emarginato e scomunicato dalla Chiesa** che ne vietava le esequie religiose se non in presenza di un'abiura scritta in punto di morte.

CARATTERISTICHE DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

Maschere e tipi fissi. Il termine 'maschera' indica sia il costume e l'artefatto indossato sul volto **sia il tipo fisso interpretato** dall'attore.

Nella **scelta del ruolo**, l'attore teneva presente le proprie **predisposizioni fisiche e caratteriali** e su queste costruiva il 'suo' personaggio, basato su gestualità (a volte acrobatiche), prosodia (= studio di come le parole dovessero "suonare", essere dette), dialetto, battute e lazzi che il pubblico riconosceva e apprezzava.

Le maschere, oltre a essere **l'astrazione in veste caricaturale di tipologie di individui concreti**, rappresentano anche i quattro elementi portanti della società: il **denaro**, raffigurato dal **Magnifico**, generalmente un mercante o banchiere; il **sapere**, tratteggiato dal **Dottore**, che unisce al dialetto bolognese (Bologna è sede di una delle più antiche università) pompose frasi in latino; le **armi**, cui corrisponde il **Capitano**, incarnazione del soldato spagnolo, erede dei vari *milites* della commedia classica; la **forza lavoro**, ovvero il popolo rappresentato dal servo, lo **Zanni** o Brighella, Truffaldino, Pulcinella, Arlecchino, in base all'origine regionale.

Cfr. la [lezione di Dario Fo su Pantalone e Magnifico](http://www.youtube.com/watch?v=A-EQbw-U578)
<http://www.youtube.com/watch?v=A-EQbw-U578>

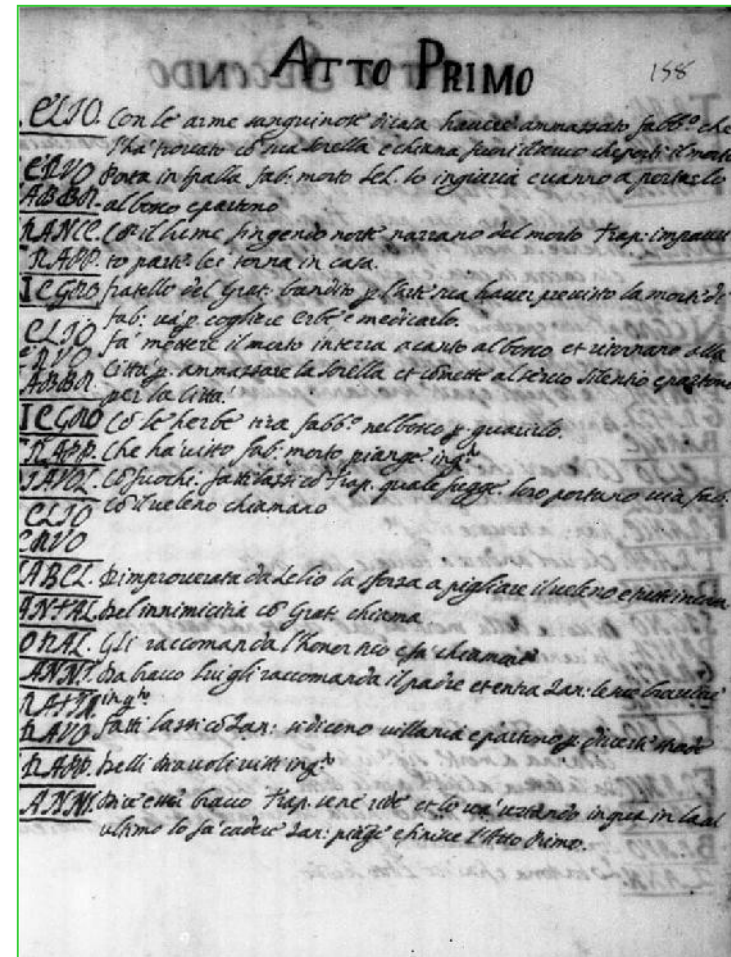
Canovaccio e improvvisazione

Non vengono utilizzati copioni scritti, la compagnia ha **a disposizione un certo numero di canovacci** (tracce schematiche di situazioni) che vengono sviluppati per mezzo **repertori di battute, dialoghi e monologhi** che gli attori conoscono a memoria e che ‘cuciono’ direttamente sulla scena.

Si tratta quindi di un'apparente improvvisazione, consentita dalla professionalità dei singoli attori e dall'affiatamento perfetto della compagnia.
Cfr. la lezione di Dario Fo sull'improvvisazione

<http://www.youtube.com/watch?v=qQrT9x84JqA>

<http://www.youtube.com/watch?v=Qzfweae6axA>



Polinguismo

La lingua utilizzata è un insieme di dialetti, lingue diverse e gramelot , scelte per le loro potenzialità espressive e rappresentative dei ruoli.

Cfr. le lezioni di Dario Fo sul dialetto di Arlecchino e l'onomatopea

http://www.youtube.com/watch?v=jvC-y4I_5hU

<http://www.youtube.com/watch?v=Qzfweae6axA>

Il dialetto e la maschera

Il dialetto e la maschera nella commedia dell'arte sono i principali veicoli della comicità:

- Gli innamorati parlano in italiano e **non** indossano la maschera
- I personaggi comici parlano invece in dialetto e indossano la maschera.



Donne



Per la prima volta i ruoli femminili vengono interpretati dalle donne provocando, naturalmente, un aggravarsi della condanna della Chiesa.

RIASSUMENDO

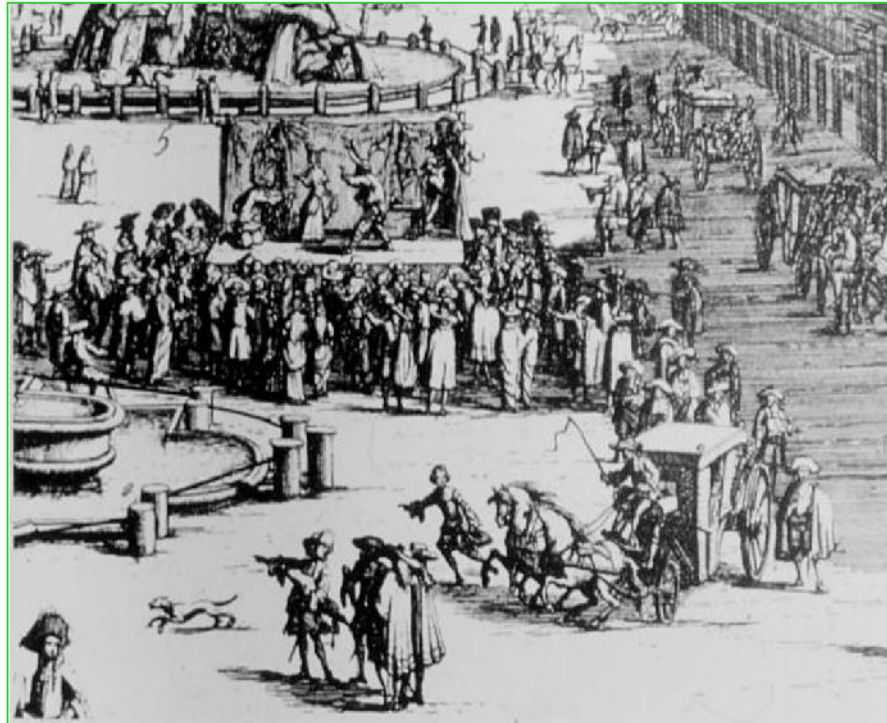
Nella Commedia dell'Arte:

- Si improvvisa su un canovaccio.
- I personaggi sono psicologicamente piatti, il loro modo di essere è fisso e stereotipato, sono “tipi” e non “caratteri”.
- 3) La maggior parte dei personaggi indossa una maschera.
- 4) Le trame sono inverosimili e strampalate, un pretesto per esibirsi in “lazzi” e battutacce.

Lo spazio scenico

Sia nel **mondo ellenico** sia in quello **romano** il teatro, e lo spettacolo in genere, avevano luoghi e momenti a esso deputati; tuttavia, **dal IV al XVI secolo il teatro**, inteso come edificio, **scompare dalle città europee**. La crisi dell'impero porta con sé l'abbandono degli edifici teatrali che, privi di manutenzione statale, si trasformano in cave di materiale da costruzione. Le attività del 'fare spettacolo' vengono emarginate dal punto di vista sociale.

Spazi della vita e del teatro



Senza più uno spazio destinato, queste **invadono gli spazi della vita quotidiana**: la piazza del mercato, il cortile e la strada, la sala dei banchetti.

Si tratta di manifestazioni tra le più diverse (si esibiscono mimi, cantastorie, giocolieri, acrobati), senza palcoscenico o scenografia, a cui partecipa un **pubblico molto variegato**.

Il dramma liturgico

Il momento di svolta è il X secolo, con la nascita del **dramma liturgico**, realizzato da monaci, chierici, diaconi, studenti e dal popolo che vi partecipa.

Lo **spazio scenico è inizialmente presso l'altare**, in seguito sul sagrato della chiesa o nelle piazze. Anche in questo caso, non esiste un punto di vista privilegiato, **l'intera comunità assiste e partecipa** senza alcuna separazione tra chi recita e chi assiste. Questa mescolanza è sottolineata dallo spazio utilizzato: spesso **la rappresentazione si snoda** (come ancora oggi in molte città sia italiane sia europee) **nei diversi luoghi della città** che, per l'occasione, si trasformano in scenografia: le porte della città sono utilizzate per l'ingresso di Gesù a Gerusalemme, il Palazzo del Comune per il giudizio di Pilato, un orto o una collina fuori dal paese per la crocefissione, l'altare della chiesa per il Santo Sepolcro.



Il teatro di corte



Palladio, Teatro Olimpico di Vicenza

Lo **spazio scenico** del teatro religioso medievale **muta radicalmente**, soprattutto in Italia, **con l'avvento dell'Umanesimo** quando, in seguito alla riscoperta dei testi classici, l'élite culturale porta **il teatro nel chiuso delle corti**.

In un primo momento vengono utilizzati luoghi allestiti per l'occasione, poi, dalla metà del Cinquecento, si progettano **sale apposite** all'interno dei palazzi e infine **edifici totalmente dedicati**.

La loro struttura, teorizzata da architetti e scenografi quali **Palladio, Serlio o Peruzzi** è costruita intorno a una rigorosa linea prospettica e interpreta visivamente **il concetto rinascimentale della centralità dell'uomo**. **Lo spazio della recitazione aumenta grazie alle quinte prospettiche** dove gli attori possono muoversi, mentre la platea semiellittica e a gradoni si rifà al teatro greco.

Teatralità barocca

All'inizio del XVII secolo, grazie anche al successo del **melodramma**, tornano a **diffondersi i teatri pubblici** e la struttura architettonica inizia a cambiare progressivamente. **Il gusto barocco per la spettacolarità e gli effetti scenici** creano l'esigenza di modificare lo spazio del palco per accogliere una **scenografia estremamente complessa** e le numerose **macchine teatrali**.

Anche **la Chiesa**, ancor più decisa all'indomani del Concilio di Trento nel condannare il teatro e gli attori, utilizza tuttavia lo stesso linguaggio per indurre e convincere e **rinnova la teatralità nella pratica e nei riti liturgici** (come quello delle Quarant'ore, pratica di adorazione continuata dall'inizio del venerdì santo fino all'alba della domenica di Pasqua). All'interno dello spazio absidale delle chiese vengono allestiti veri e propri spettacoli, sperimentati e affinati i mezzi e le tecniche della persuasione visiva. Si fa uso di fondali prospettici, effetti sonori e luminosi, macchine che creano nubi artificiali, figure in movimento, albe e tramonti.

Il teatro a palchi (o all'italiana)



Lo spazio occupato dall'arco scenico si definisce e si amplia sempre più, **separando in modo netto palcoscenico e platea**. Lo spazio e il tempo della finzione acquistano così confini ben precisi.

Inizia a delinearsi il concetto di “**muro immaginario**”, così definito nel Settecento da **Diderot** e successivamente noto come “**quarta parete**”, di cui l'attore deve tener conto nella sua interpretazione.

Lo spazio destinato al pubblico si trasforma e nel XVIII secolo nasce il **teatro a palchi** che consente sia una **maggiore capienza** sia la possibilità di **creare spazi separati per un pubblico che è più numeroso e socialmente differenziato**.

Venezia

Un discorso a parte va fatto per la città più 'teatrale' d'Europa. Il teatro popolare veneziano nasce, e assume la fisionomia caratteristica che conserverà fino a Goldoni, a cavallo tra Cinquecento e Seicento seguendo la legge della domanda e dell'offerta. Inizialmente sono **le istituzioni della Repubblica che promuovono e finanziano spettacoli e feste destinati a tutta la cittadinanza**, per consolidare il potere. Fin dalla metà del Seicento sono presenti i **teatri pubblici a pagamento**, di proprietà di famiglie nobiliari e dati in gestione a impresari (il primo è il San Cassiano, nel 1637). Questa caratteristica non è circoscritta alla realtà cittadina e **anche nell'entroterra veneto il teatro è pubblico e aperto** e non confinato nei salotti o nei teatri di corte.

Il teatro a Venezia è un **luogo della città** e un **momento di aggregazione**. L'ampiezza e la varietà di pubblico al quale si rivolge ne determina le scelte che si orientano sempre più verso la **contaminazione di tutti i generi** (canto, danza, recitazione, acrobazie) fino a decretare la **vittoria della commedia dell'arte e del melodramma**.