

Percorso I generi

Il teatro europeo del primo Novecento

Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento la drammaturgia europea aveva trovato espressione nel teatro naturalista (Henry Becque, Gerhart Hauptmann), nel teatro psicologico e di atmosfera (Henrik Ibsen, Anton Čechov), nel teatro simbolista (August Strindberg, Maurice Maeterlinck, Hugo von Hofmannsthal). In Italia, accanto al teatro verista (Giuseppe Giacosa, Giovanni Verga) e a quello dialettale, si era avuta la significativa esperienza decadentista di D'Annunzio, autore anche di drammi in versi, ispirati all'antica tragedia classica.

Il teatro futurista

In contrasto con queste forme di teatro tradizionale si pone la linea avanguardistica del movimento futurista di Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944).

Il Manifesto dei Drammaturghi futuristi

L'importanza che Marinetti attribuiva al teatro è testimoniata dal *Manifesto dei Drammaturghi futuristi* (11 gennaio 1911), poi intitolato *La volontà d'essere fischiati*. In esso sono riassunti i punti critici del teatro precedente e le direttive sovversive che il nuovo teatro deve seguire:

«Fra tutte le forme letterarie, quella che può avere una portata futurista più immediata è certamente l'opera teatrale. – Noi vogliamo quindi che l'Arte drammatica non continui ad essere ciò che è oggi: un meschino prodotto industriale sottoposto al mercato dei divertimenti e dei piaceri cittadini, bisogna spazzar via tutti gl'immondi pregiudizi che schiacciano gli autori, gli attori ed il pubblico.

Noi futuristi insegniamo anzitutto agli autori il disprezzo del pubblico e specialmente il disprezzo del pubblico delle prime rappresentazioni, del quale possiamo sintetizzare così la psicologia: rivalità dei capelli e di toilettes femminili, – vanità del posto pagato caro, che si trasforma in orgoglio intellettuale, – palchi e platea occupati da uomini maturi e ricchi, dal cervello naturalmente sprezzante e dalla digestione laboriosissima, che rende impossibile qualsiasi sforzo della mente».

L'innovazione futurista puntava essenzialmente sulla scrittura drammatica, che doveva essere di «un'assoluta originalità novatrice»: «I **leit-motiv** dell'amore e del triangolo dell'adulterio essendo già stati troppo usati, devono essere assolutamente banditi dal teatro. [...] Poiché l'arte drammatica non può avere, come tutte le arti, altro scopo che quello di strappare l'anima del pubblico alla bassa realtà quotidiana e di esaltarla in una atmosfera abbagliante d'ebbrezza intellettuale, noi disprezziamo tutti quei lavori che vogliono soltanto commuovere e far piangere, mediante lo spettacolo inevitabilmente pietoso di una madre a cui è morto il figlio, o quello di una ragazza che non può sposare il suo innamorato, o altre simili scipitaggini [stupidaggini]...».

Su questa strada, il Futurismo rifiutava sia le ricostruzioni storiche, che traevano interesse dalla figura di un eroe o di un'eroina illustri, con il loro corollario di costumi e scenari sontuosi, sia il teatro naturalista e psicologico («L'arte drammatica non deve fare della fotografia psicologica»). Sosteneva, viceversa, che il dramma futurista doveva riflettere la vita moderna, «esasperata dalle velocità terrestri, marine ed aeree, e dominata dal vapore e dall'elettricità», e tendere a una «sintesi della vita nelle sue linee più tipiche e significative».

Era chiaro, inoltre, che il nuovo teatro aveva bisogno di interpreti diversi da quelli che dominavano sui palcoscenici: «Noi vogliamo sottoporre completamente gli attori

L'ENCICLOPEDIA

Leit-motiv Motivo conduttore di un'opera.

↓ Fortunato Depero, Cartellone per "I Balli Plastici", 1918. Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea.



L'ENCICLOPEDIA

Giacomo Balla (1871-1958)

Pittore, fu tra i rappresentanti della tendenza impressionista e divisionista in Italia. Collaborò con Boccioni e Severini, Carrà e Russolo alla stesura del *Manifesto dei Pittori futuristi* (11 febbraio 1910) e del *Manifesto tecnico della Pittura futurista* (11 aprile 1910); con Marinetti, Corra, Chiti e Settimelli alla stesura del *Manifesto della Cinematografia futurista* (1916). Sua fu la scenografia di *Feu d'artifice* per i Balletti russi di D'Agilev (1917). Nell'ambito della pittura futurista Balla rappresenta la tendenza all'astratto, al magico, all'incorporeo.

Fortunato Depero (1892-1960)

Pittore, incisore, scenografo, firmò con Balla il manifesto *Ricostruzione futurista dell'Universo*. In seno al futurismo rappresentò l'elemento giocoso e fantastico. Fu autore di scritti e componimenti poetici in "onomalingua" (poesia visuale e fonetica).

GUIDA ALLO STUDIO

- A quali forme del teatro tradizionale si opponevano i futuristi?
- In che modo si svolgevano le «serate futuriste»?
- Per quali motivi Marinetti riteneva che il teatro di varietà fosse un genere particolarmente adatto ai temi e allo spirito del Futurismo?
- Quali sono gli aspetti principali del «Teatro sintetico»?
- Per quale ragione, pur non lasciando opere importanti, i futuristi contribuirono a rinnovare il teatro?

all'autorità degli scrittori e strapparli alla dominazione del pubblico che li spinge fatalmente a ricercare l'effetto facile, allontanandoli da qualsiasi ricerca di interpretazione profonda».

Le «serate futuriste»

Intanto, a partire dal gennaio del 1910, Marinetti aveva dato il via al programma delle «serate futuriste». Si trattava di eventi spettacolari animati, oltre che dal suddetto, da esponenti delle arti figurative come **Giacomo Balla** e **Fortunato Depero**. Le «serate» si svolgevano in teatri o, per cerchie più ristrette di spettatori, in gallerie d'arte. Questi incontri consistevano in letture di poesie e di manifesti futuristi, ascolti musicali, presentazione di quadri futuristi. Lo spirito che le animava era volutamente provocatorio, nei confronti sia delle istituzioni culturali sia del pubblico, coinvolto e partecipe dell'evento, che spesso degenerava in scontri verbali, lanci di oggetti e risse.

Il «Teatro di Varietà»

Negli anni successivi, Marinetti individuò nel «Teatro di Varietà» una forma di spettacolo particolarmente adatta a rappresentare i principi del futurismo per il ritmo veloce, per il proposito di «distrarre e divertire il pubblico con degli effetti di comicità, di eccitazione erotica o di stupore immaginativo», ritenendolo «il più igienico fra tutti gli spettacoli, per il suo dinamismo di forma e di colore (movimento simultaneo di giocolieri, ballerine, ginnasti, cavalieri multicolori, cicloni spirali di danzatori trottolanti sulle punte dei piedi). Col suo ritmo di danza celere e trascinate, il Teatro di Varietà trae per forza le anime più lente dal loro torpore e impone loro di correre e di saltare».

Il «Teatro sintetico»

Nel 1915, in opposizione al teatro contemporaneo, definito prolisso, analitico, psicologico, statico, ammuffito, pacifista e neutralista, uscì il manifesto del *Teatro futurista sintetico*. Per i firmatari il nuovo teatro sarebbe dovuto essere: «sintetico», «atecnico» (al contrario della scrittura drammatica del teatro borghese, naturalista e tecnica), «dinamico» e «simultaneo» («cioè nato dall'improvvisazione, dalla fulminea intuizione, dall'attualità suggestionante e rivelatrice»), «autonomo», cioè svincolato dalla tradizione, «alogico» e «irreale».

Nacquero così le cosiddette «sintesi futuriste», azioni teatrali rapidissime, che dovevano «stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli».

Le «sintesi» non dovevano fotografare la realtà, ma combinare «a capriccio» elementi tratti dalla realtà. In *Il teatrino dell'amore*, per esempio, si assiste a un dialogo tra un buffet e una credenza. In *Le basi*, in scena appaiono solo i piedi degli interpreti. I dialoghi, d'altro canto, erano ridotti al minimo (dalle otto alle dieci battute), in molti casi il «discorso» era affidato piuttosto ai suoni, ai ritmi, alle luci, agli oggetti in scena.

Eredità del teatro futurista

Le teorie teatrali futuriste non si concretizzarono in opere importanti, ma diedero una spinta alla disgregazione delle strutture tradizionali, intervenendo nel rapporto tra realtà e finzione, tra pubblico e scena (con il tentativo di rompere la «quarta parete» che idealmente divide l'attore dagli spettatori).

Inoltre, il teatro futurista lasciò in eredità due importanti innovazioni: da una parte una nuova attenzione alla scenografia, o meglio alla scenotecnica, con una serie di invenzioni e di effetti spettacolari determinati dalla luce; dall'altra una fruttuosa contaminazione tra il teatro di cultura e quello di varietà, da cui scaturì una nuova comicità, incarnata in figure di attori creatori di macchiette, come il grande Ettore Petrolini (1886-1936), dalla comicità beffarda e surreale.

Il «teatro del grottesco»

Di poco successivo al teatro futurista, più o meno nel periodo che intercorre tra la Grande guerra e i primi anni Venti, si colloca il cosiddetto «teatro del grottesco». Nato anch'esso come risposta critica al teatro borghese e naturalista, porta però le innovazioni maggiori nei contenuti e nella struttura piuttosto che nell'aspetto tecnico della scrittura. Il tema centrale di questa forma di teatro è la superficialità della vita sociale, vista come una «maschera» che la rappresentazione svela e rende evidente. L'obiettivo è mostrare la realtà delle convenzioni e la sua crisi, accentuandone i caratteri e deformandoli.

Il termine «grottesco» e l'amaro sorriso

Il termine «grottesco» comparve come sottotitolo del dramma *La maschera e il volto* (1916) di Luigi Chiarelli (1884-1947), a indicare il contrasto tragicomico, caro anche a Pirandello, tra quello che siamo o crediamo di essere e come invece appariamo agli altri.

L'espressione «teatro del grottesco» indicò la drammaturgia di autori diversi che, secondo il critico Adriano Tilgher, hanno in comune una disposizione d'animo «tanto staccato dalla sua materia, da poterci ridere e scherzare, e, insieme, tanto preso da essa, che il suo riso non è mai schietto e sincero del tutto, non è fine a se stesso, ma ha un alunché di amaro, come di chi veda, sotto la deformità e l'oscenità della maschera sociale, passare il pianto e il brivido della commozione e della miseria umana» (Antonucci, 1988).

Il «teatro del grottesco», nella sua rappresentazione disarmonica della società contemporanea, risentiva del teatro espressionista tedesco, tra le cui caratteristiche vi era il rifiuto dello sviluppo psicologico dei personaggi, spesso privi di una precisa identità e persino di un nome (a connotarli era solo il loro ruolo nella vicenda: il Padre, il Giovane, il Banchiere). Il rinnovamento riguardò anche la struttura drammaturgica (con l'eliminazione della suddivisione in atti e scene) e la messa in scena (con l'annullamento del confine tra palcoscenico e platea: fu, per esempio, abolito il sipario).

I temi e gli autori

Oltre al più noto nome di Luigi Pirandello (1867-1936), che aderì al grottesco tra il 1917 e il 1921 – con testi divenuti poi fondamentali come *Così è (se vi pare)* (1917), *Il piacere dell'onestà* (1917), *La patente* (1918), *Il giuoco delle parti* (1918) –, i nomi di rilievo di questo movimento sono quelli di Luigi Antonelli (1882-1942), Pier Maria Rosso di



→ James Ensor, *L'intrigo*, 1890.
Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

San Secondo (1887-1956) e Massimo Bontempelli (1878-1960).

In questi autori ricorrono alcune tematiche: al centro dell'opera vengono rappresentate, discusse, parodiate la bassezza e l'inautenticità dei rapporti sociali. Il tentativo dei protagonisti di liberarsi dalle false maglie delle convenzioni si associa spesso ad atmosfere sognanti e contesti insoliti (un'isola misteriosa, la sala del Telegrafo di Milano), fino ad assumere toni surreali e magici.

Con *L'uomo che incontrò se stesso* (1918) Luigi Antonelli proietta nel fantastico il tema del triangolo amoroso. Luciano, dopo due anni di felice matrimonio, ha trovato il cadavere della moglie Sonia, morta in un terremoto, abbracciata al suo amante Rambaldo. Molti anni dopo Luciano, che ancora sogna di rivivere i brevi momenti di felicità avuti con la moglie, approda in un'isola misteriosa dove il dottor Climt, scienziato e mago insieme, trasforma i sogni in realtà. Così il protagonista si sdoppia nell'uomo che è stato vent'anni prima. Ma le cose si verificano esattamente come allora, compreso l'adulterio. Luciano lascia l'isola sconsolato ma consapevole dell'insegnamento ricevuto dal dottor Climt, cioè che si deve vivere guardando al futuro.

L'opera del siciliano Pier Maria Rosso di San Secondo – *Marionette, che passione!* (1918), *La bella addormentata* (1919), *Tra vestiti che ballano* (1926) –, incentrata sull'angoscia esistenziale dell'uomo moderno, risente particolarmente dell'influenza dell'Espressionismo europeo.

Al «teatro del grottesco» aderisce anche Massimo Bontempelli che, su indicazione di Pirandello, ricava dai toni surreali di una sua novella (*Giovine anima credula*) il dramma *Minnie la candida* (1926). L'opera rispecchia l'alienazione dell'uomo contemporaneo, la tragica condizione dell'individuo combattuto tra inautenticità e bisogno di certezze.

GUIDA ALLO STUDIO

- a. In quale modo il «teatro del grottesco» si contrappose alla commedia borghese?
- b. Qual è il tema tipicamente pirandelliano che viene proposto in *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli?
- c. Quale aspetto del teatro espressionista tedesco viene ripreso dal «teatro del grottesco»?
- d. Quale tema viene sviluppato dal dramma di Bontempelli *Minnie la candida*?

Il teatro storico-psicologico di Eliot

Negli anni Trenta il rinnovamento del teatro europeo ha inizio con l'inglese Thomas Stearns Eliot (1888-1965), poeta e saggista, oltre che drammaturgo, che ha segnato profondamente il panorama europeo del Novecento.

Antinaturalismo e «teatro di poesia»: il «correlativo oggettivo»

Eliot reagisce al naturalismo proponendo un «teatro di poesia» attraverso il quale cerca di realizzare i suoi ideali artistici e spirituali. Ricollegandosi alla lezione dei poeti metafisici inglesi del Seicento (John Donne, 1572-1631) e, più indietro nel tempo, al simbolismo medioevale (Dante) e alla tragedia greca classica (Eschilo, Sofocle, Euripide), Eliot crea un teatro prevalentemente in versi e permeato di tensione religiosa. Il dramma poetico gli appare lo strumento espressivo più idoneo a rappresentare il conflitto tra esperienza spirituale ed esistenza materiale in cui l'uomo si dibatte, e a realizzare la sua teoria del «correlativo oggettivo», ovvero l'oggettivazione delle emozioni individuali in immagini concrete, universalmente recepitibili. L'autore ne aveva spiegato la funzione nel saggio *Problemi dell'Amleto* (1920): oggetti, situazioni, una catena di fatti o i personaggi stessi sono assunti come protagonisti lirici per la loro equivalenza con determinati sentimenti e sensazioni del poeta.

Temi religiosi e scrittura in versi

Il confronto tra spirito e materia è centrale nell'opera di Eliot e spiega la sua attrazio-

ne per la tradizione classica e medioevale, ovvero per un'arte permeata di religiosità e altamente simbolica. La scelta del verso al posto della prosa, che conferisce al mondo reale messo in scena un tono sublime e assoluto, è spiegata dall'autore nel saggio *Sulla poesia e sui poeti*: «Ciò che dobbiamo fare è portare la poesia nel mondo in cui il pubblico vive e a cui ritorna dopo lo spettacolo, non trasportare il pubblico in qualche mondo immaginario e totalmente diverso dal suo».

Un dramma in versi, strutturato sul modello della tragedia greca classica, è il suo capolavoro *Assassinio nella cattedrale* (1935; → 2), in cui, al di là del motivo religioso e dei dissidi interiori di un'anima – che pure costringe il lettore-spettatore a interrogarsi sul significato della vicenda –, affronta i nodi cruciali del rapporto tra Chiesa e Stato, coscienza e potere, libertà dell'individuo e totalitarismo, temi in quegli anni di grande attualità in diversi paesi europei.

GUIDA ALLO STUDIO

- Quale forma teatrale Eliot contrappone al naturalismo?
- Qual è il tema fondamentale della drammaturgia di Eliot?
- Che cosa si intende per «correlativo oggettivo» e qual è la sua funzione?
- Quali argomenti storici vengono affrontati da Eliot nel dramma *Assassinio nella cattedrale*?

Mappa di sintesi

