

Teatro

di Maria Teresa Antonia Morelli

- [Caratteristiche del teatro pre e post-unitario](#)
- [Il melodramma](#)
- [Il teatro dialettale](#)
- [Bibliografia](#)

Caratteristiche del teatro pre e post-unitario

Il teatro del secolo XIX quale istituzione culturale, strumento di educazione e identificazione, sede di costruzione del consenso e mezzo di opposizione, rappresenta una fonte preziosa per la ricostruzione e la riflessione sulla cultura nel suo nesso con le istituzioni politiche, in sostanza sull'identità nazionale del nostro paese. Esso realizza di fatto una mediazione. Da queste trae un armamentario ideologico e politico che, altrimenti, resterebbe astratto e teorico, o quanto meno circoscritto in una cerchia ristretta di fruitori. Dalla vita sociale desume caratteri, espressioni di costumi e di vita vissuta che grazie alla trasposizione effettuata, vengono recepiti dal grande pubblico.

Nel primo Ottocento la rappresentazione teatrale mette in scena soprattutto la protesta contro le istituzioni politiche, sollecitando il risveglio di sentimenti nazionali, patriottici, indipendentistici. Accanto alle rappresentazioni dei più celebri testi antitirannici di Vittorio Alfieri, Silvio Pellico, Giovan Battista Niccolini, numerosi sono i nuovi lavori teatrali che contribuiscono a sensibilizzare il grande pubblico nei confronti dei temi della libertà e dell'indipendenza [Doglio 1972]. Attori come Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Gustavo Modena prendono parte attiva ai moti risorgimentali. Politicamente impegnate l'attrice Giacinta Pezzana, a fianco di Mazzini e Garibaldi, e Adelaide Ristori, sostenitrice della politica di Cavour e dei Savoia. La

situazione socio-politica dell'Italia preunitaria ha, infatti, dei chiari riflessi anche sull'attività teatrale. La locuzione di Metternich *l'Italie est une expression géographique* rispecchia una difficoltà peculiare della penisola italiana, di cui anche il teatro risente, sia per la difficoltà di lavorare con un pubblico e una legislazione che variano da Stato a Stato, sia perché gli autori si trovano a dover esprimere sentimenti e modi di vedere che non sono univoci e non ugualmente accettabili da pubblici di varia estrazione e tradizione culturale.

Una volta realizzata l'Unità mutano, invece, i quadri di riferimento politici, culturali e sociali. Non più nemici da combattere, dinastie da rinnegare, obiettivi militari e politici da raggiungere, ma uno Stato finalmente unito, tutto da organizzare. Pertanto, l'identità italiana, che appare scontata fino a quando si definisce attraverso il riconoscimento del nemico e la comune appartenenza a una stessa stirpe, perde terreno di fronte alla consapevolezza delle enormi diversità esistenti tra le varie genti d'Italia; si rende necessario riempire lo iato tra la denominazione geografica e l'obiettivo ideologico dell'Unità. Manca il senso delle istituzioni e la consapevolezza che essere italiani significa avere il senso dello Stato, oltre che far parte di una nazione accomunata da tradizioni, costumi e mentalità.

All'indomani dell'Unificazione, il problema che si pone all'autore teatrale è il consolidamento della struttura societaria e delle élites dirigenti, alle quali si affida il compito di completare sul piano culturale la costruzione del nuovo Stato, in qualche modo già realizzata sul piano istituzionale. Il teatro diventa quindi espressione della classe governativa e tende a forme celebrative che assumono una funzione pedagogica socio-politica. Nel tentare di definire il «tipo» italiano, il teatro del secondo Ottocento, si incarica di rappresentarlo individuando alcuni tipi umani che devono servire da modello per tutti; nasce in tal modo il cosiddetto «teatro nazionale» che intende promuovere l'unità e realizzare una identità fino a quel momento più mitizzata che reale [Ferrone 1980]. Dopo l'Unità e la presa di Roma, via via che i fermenti nazionali perdono consistenza, nei testi teatrali il tema dell'Unità conquistata lascia spazio alle tematiche sociali. Viene rappresentata la «nuova società borghese», il cui punto cardine resta la famiglia, il

senso dell'onore, della proprietà, del dovere e del lavoro [Alonge 2002]. Se il teatro «borghese» diventa una sorta di circolo chiuso tra autori e fruitori, la parte più vivace della produzione teatrale va ricercata negli autori minori e meno rappresentati, in quelli censurati e inediti, che si muovono in direzioni non riconducibili al cosiddetto «teatro nazionale». Va ricercata nella vita che le loro opere acquistano attraverso la mediazione attorica, nelle trasformazioni e riduzioni realizzate da un teatro itinerante che opera in maniera capillare su tutto il territorio italiano.

La politica governativa interviene per indirizzare la comunicazione teatrale attraverso lo strumento della censura, utilizzata per evitare il propagarsi di idee e sentimenti che rischiano di compromettere l'ordine costituito e al fine di favorire la rappresentazione di uno stile di vita borghese che deve servire da «modello» per il cittadino. Vengono censurate le opere che parlano del brigantaggio e vietate quelle che contengono riferimenti a personaggi politici del tempo, Garibaldi e il re *in primis*, o che fanno allusioni a fatti della cronaca militare e politica. Non sono consentite rappresentazioni che parlano dello scontro tra classi o mettono alla berlina la borghesia [Piazzoni 2001].

Nel corso dell'Ottocento il teatro italiano occupa un posto centrale nella cultura nazionale, diventa luogo di incontro non solo di artisti ma anche di politici, di operatori economici, cioè di coloro che stanno costruendo la nuova nazione. Si appropria dei temi dibattuti: dall'affermarsi della rivoluzione industriale, all'anarchismo, dal consolidarsi della borghesia alle prime forme di diffusione del marxismo, dalla definizione di un sistema politico liberale ai primi accenni di una questione femminile, realizzando, come abbiamo detto, un'importante opera di mediazione culturale [De Mattei 1937].

Nell'ultimo ventennio del secolo XIX sul piano teatrale, come del resto in generale su quello della cultura e dell'arte, si delinea un rinnovamento radicale dei modelli estetici, che influenza drammaturghi, critici, attori e spettatori: il fenomeno della scapigliatura, la diffusione del positivismo, le nuove discussioni sul realismo in letteratura e in pittura, il potenziamento del giornalismo politico e d'informazione. Realismo e verismo si contrappongono al teatro tradizionale; i veristi mossi dalla volontà di rappresentare ambienti e

personaggi regionali, propongono anche soluzioni linguistiche nuove, in polemica con il fiorentinismo letterario proprio della nostra tradizione. Dopo l'unificazione italiana sorge anche il dibattito sulla questione femminile. La nascita del nuovo Stato diventa l'occasione per rivedere le regole della convivenza civile anche in riferimento al rapporto fra i due sessi. In un'epoca organizzata secondo rigidi modelli sociali, le donne nella finzione della scena hanno la possibilità di rappresentare liberamente ogni tipo di sentimento senza falsi pudori. È indubbio che esiste una relazione tra il movimento di emancipazione femminile italiano e l'azione di propaganda esercitata attraverso le opere teatrali di numerose emancipazioniste che attribuiscono al teatro una funzione pedagogica e affidano ai personaggi femminili un ruolo di denuncia della soggezione a cui sono sottoposte le donne. Nel trattare del teatro dell'Italia unita si possono quindi distinguere sostanzialmente tre fasi. La prima, nell'immediato dopo Unità, con governi riconducibili alla Destra storica (1861-1876) espressione di una tendenza accentratrice e pertanto favorevole a una politica culturale che tende all'omologazione più che al rispetto delle identità locali. È un teatro che va acquistando i toni di adesione al mondo borghese in ascesa e in cui la critica teatrale acquisisce un peso più rilevante di fronte alla drammaturgia nazionale. Una seconda fase, quella del consolidamento dello Stato, con l'avvento della Sinistra (1876-1896), che vede l'ingresso al governo di uomini nuovi provenienti dalla borghesia degli affari e dalle professioni, caratterizzata dalle vicissitudini del trasformismo. Nel teatro comincia allora a evidenziarsi il tentativo di denuncia delle degenerazioni politiche, della corruzione, in linea con l'emergere di forme di antiparlamentarismo. Fase, questa, contraddistinta dal rifiorire delle compagnie dialettali e dall'affermarsi del teatro verista, il quale realizza al nord la rappresentazione di una quotidianità giocata soprattutto sulla vita familiare e lavorativa, mentre al sud fa prevalere i sentimenti forti: il rapporto con la proprietà, lo scontro tra possidenti e nullatenenti, la dignità e l'onore, l'amore e la gelosia, sullo sfondo di un mondo ancora contadino. Rilevante è il contributo di Luigi Sturzo che nel 1899 fonda a Caltagirone il Teatro Silvio Pellico, come «antidoto» alle immagini e alle idee della società individualistico-borghese. La rappresentazione scenica, secondo Sturzo, deve suscitare la

voglia di riscatto e ribellione contro i soprusi, ha il compito di formare la coscienza individuale e sociale del popolo alla cultura della legalità. Si fa strada dunque un teatro in lingua a contenuti regionali che si differenzia dal cosiddetto «teatro nazionale» poiché risente fortemente della cultura propria dei suoi autori. Le tracce dell'identità regionale emergono sia dalle ambientazioni paesaggistiche, sia, a volte dal carattere dei personaggi, sia dalle tematiche sociali affrontate, nonché dal richiamo alle tradizioni e/o ai luoghi comuni che appartengono all'immaginario collettivo «locale». Una terza fase si può individuare negli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo, quando il teatro presta un'attenzione maggiore all'introspezione psicologica e tenta di dare nuova linfa vitale al mito risorgimentale. Infatti, a fronte della crisi di legittimità che si viene evidenziando, dinanzi a una differenza sempre più avvertita tra paese reale e paese legale, la ripresa in via propagandistica del mito risorgimentale serve a dare legittimazione al potere liberale.

Il melodramma

Parallelamente al teatro di prosa, un ruolo molto importante viene svolto da quello operistico che – come afferma Giuseppe Mazzini – rappresenta uno strumento altamente efficace per la circolazione dell'idea di patria ed ai fini di una educazione civile, nonché per la sua capacità di trascinare le folle e infiammarle, come avviene, infatti, per le rappresentazioni delle opere dei maggiori musicisti di quegli anni quali, ad esempio, *l'Italiana in Algeri* (1813) e *Ilturco in Italia* (1814) di Gioacchino Rossini o *I lombardi alla prima crociata* (1843) e *La battaglia di Legnano* (1849) di Giuseppe Verdi. Soprattutto nelle opere giovanili verdiane si delinea la scelta di esprimere musicalmente i temi politici sia a livello orchestrale sia a livello vocale, attraverso una voce come quella baritonale, che diventa «la voce politica per eccellenza» [Sorba 2001, p. 196]. Il melodramma favorisce l'incontro non solo tra dimensione locale e nazionale – le stesse opere vengono per tutto l'Ottocento eseguite da compagnie minori in arene, giardini pubblici, raccontate dai cantastorie o interpretate da bande, tradotte in prosa e raccontate dal teatro di marionette e burattini – ma anche internazionale, ancor più del

teatro di prosa, avvicinando pubblici diversi, eterogenei, accomunati dallo stesso amore per la musica e superando anche le difficoltà della mancanza di una lingua comune; infatti la struttura del «libretto» è chiara, la trama semplice, il linguaggio musicale universale, per cui più che definire dialoghi e caratteri, si delinea la storia dei sentimenti, presentando modelli di comportamento elementari che lo spettatore può comprendere secondo la sua «capacità culturale». Il melodramma definisce un forte senso di identità e di appartenenza nazionale attraverso il riferimento alla fedeltà, all'onore, al patto tra i cittadini, alla difesa contro l'oppressore, al legame parentale, al ricordo dei luoghi nativi. Le caratteristiche dell'opera lirica consentono di esprimere e far circolare sotto forma metaforica e con ricorso alla melodia, temi che, espressi diversamente, verrebbero sottoposti al pesante vaglio della censura. E se anche non è esplicita la perorazione della causa italiana, se il luogo in cui si svolge l'azione e l'identità dei protagonisti sono ambientati in epoche diverse, vi è un continuo e importante riferimento ai temi della nazionalità italiana. A cantare di una patria bella e perduta, infatti, sono gli schiavi ebrei nel *Nabucco* (1842) di Verdi o i congiurati spagnoli contro Carlo V nell'*Ernani* (1844). Dopo l'Unità la produzione operistica conosce una fase di declino; l'orientamento politico prevalente è favorevole alla cancellazione dei sussidi di cui il teatro aveva goduto nei passati regimi, attribuendo ai municipi, la facoltà, volendolo, di provvedervi. Tale decisione è motivata dalla volontà di decentrare le competenze per garantire una gestione più efficace; altra motivazione a sfavore delle sovvenzioni proviene da un ampio fronte liberista che considera l'intervento statale un ostacolo al libero sviluppo dell'iniziativa privata sul fronte culturale; inoltre, alcuni esponenti politici liberali considerano «immorale» mantenere con danaro pubblico un teatro che opera in poche e privilegiate città e a favore di classi agiate. Ma sono soprattutto i problemi finanziari a determinare la necessità di tagliare le voci di spesa per i teatri dal bilancio del ministero dell'Interno. Muta, quindi, la fortuna del melodramma nel periodo postunitario, tanto da parlare di un «dopo Verdi», che in sede di storiografia musicale corrisponde al «dopo Risorgimento».

Il teatro dialettale

Ai fini della propagazione delle idee politiche e nella costruzione di una identità nazionale, il teatro, in tutte le sue forme, dal melodramma a quello di prosa, di strada e dei burattini, dei pupi, delle marionette, svolge un suo preciso ruolo, complementare a quello della poesia e degli scritti letterari e politici in genere. Se si tiene conto dell'elevato tasso di analfabetismo presente in Italia, forse è proprio il teatro itinerante e povero a dare il contributo più evidente alla circolazione delle idee e alla contrapposizione di una identità locale – reale – a una presunta e teorica identità nazionale.

Emerge anche in teatro la consapevolezza che l'identità nazionale, tanto propagandata ed esaltata in epoca risorgimentale, non corrisponda effettivamente alla realtà. Alle speranze che l'Unità sarebbe stata in grado di risolvere i numerosi problemi socio-politici, subentra la delusione, che favorisce la crescita delle spinte particolaristiche, sulla cui base risorge il teatro dialettale. Questo si presenta come continuazione di una tradizione regionale che aspira a conservarsi, di fronte a un centralismo che spinge invece all'omologazione sui modelli settentrionali e borghesi. Il teatro dialettale acquista in questo quadro una grande importanza, sia per la capacità di far percepire il divario esistente tra identità locali e identità nazionale, sia perché realizza un incontro tra le varie regioni e un continuo dialogo, che permette l'avvicinarsi di mentalità e costumi diversi, attraverso le traduzioni delle opere teatrali dall'italiano al dialetto e da un dialetto all'altro. Se al momento dell'effervescenza risorgimentale il tema delle differenze socio-economiche, culturali e di costume appare chiaramente pretermesso di fronte all'urgenza della indipendenza e della libertà, e se da questo deriva anche una sorta di ridimensionamento del linguaggio dialettale a favore della lingua nazionale, nel periodo postunitario, invece, quando cominciano ad emergere i problemi legati alle differenze, affiora la necessità di recuperare una lingua più vicina al pubblico. Il rifiorire del dialetto esprime la necessità di conservare la propria autonomia e la propria identità, pur nella comune appartenenza a una nazione unita, nella quale ci si riconosce ma non ci si annulla. Pertanto nella seconda metà dell'Ottocento la riproposizione del teatro dialettale

è, da una parte, una sorta di naturale difesa contro la piemontesizzazione, che spinge a tornare alle tradizioni locali e a coltivare la lingua della propria infanzia, e, dall'altra, come avviene nello stesso Piemonte, è il bisogno di non perdere l'identità rinunciando alla propria lingua.

L'eredità che il periodo preunitario lascia all'Italia unita è il riconoscimento del teatro e della sua funzione «politica», nonché un crescente interesse per le rappresentazioni teatrali da parte di un pubblico sempre più numeroso. Si realizza un «attaccamento» quasi smodato per il teatro al punto che, per tutto l'Ottocento, non vi è intellettuale, o sedicente tale, che non si cimenti nella stesura di drammi o commedie e non esista famiglia, più o meno agiata, nella quale non si usi improvvisare e realizzare rappresentazioni teatrali dilettantesche. Tutto questo interesse porta con sé anche il fiorire di rubriche e cronache teatrali, drammatiche e musicali, il sorgere di riviste e giornali specializzati che cominciano a svolgere in tal modo opera di formazione e informazione del pubblico, che proseguirà in maniera ancora più capillare nel corso del XX secolo.

Bibliografia

Alonge R., *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 2002; Banti A. M., *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2000; Bonini F., *Modelli europei e identità delle istituzioni italiane. Appunti di ricerca*, in *L'identità e le identità*, a cura di T. Serra, Giappichelli, Torino 2003; Chabod F., *L'idea di nazione*, Laterza, Bari 1962; Corciulo M.S., *Giacomo Perticone e l'antiparlamentarismo*, in *Giacomo Perticone. Stato parlamentare e regime di massa nella cultura europea del Novecento*, Atti del Convegno Roma-Cassino 18-20 maggio 1995, a cura di M. Silvestri, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino 1999; Id., *Una Rivoluzione per la Costituzione. Agli albori del Risorgimento meridionale (1820-'21)*, ESA, Pescara 2009; De Mattei R., *Cultura e letteratura antidemocratiche dopo l'Unificazione*, Le Monnier, Firenze 1937; Doglio F.

(a cura di), *Teatro e Risorgimento*, Cappelli, Bologna 1972; Ferrone S. (a cura di), *Teatro dell'Italia unita*, il Saggiatore, Milano 1980; Frosini V., *Intellettuali e politici del Risorgimento*, Bonanno, Catania 1971; *Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, a cura di R. Alonge, G. Davino Bonino, Einaudi, Torino 2000; Mazzonis F., *L'identità nazionale nel dibattito delle forze politiche*, in Aa.Vv., *L'Identità fra tradizione e progetto. Nazioni luoghi culture*, Provincia Autonoma di Trento, Trento 1996; Piazzoni I., *Spettacolo, istituzioni e società nell'Italia postunitaria (1860-1882)*, Archivio Guido Izzi, Roma 2001; Russi L., *I percorsi della stella. L'idea di nazione in Italia dal 1796 al 1946*, Libreria dell'Università Editrice, Pescara 2000; Sorba C., *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, il Mulino, Bologna 2001; Trezzini L., *Società e legislazione*, in Aa.Vv., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, II, Einaudi, Torino 2008.