

LEZIONE 7

Teatro nel Seicento

Il '600 ci fa pensare immediatamente al Barocco.

Tuttavia, il Barocco e il teatro del '600 non sono la stessa cosa:

il Barocco è un movimento culturale e artistico nato a Roma, mentre il teatro barocco ne riflette la poetica attraverso la scenografia, gli effetti speciali, l'uso di macchinari teatrali e la sfarzosità dei costumi.

Un altro esempio è Cosimo Lotti che, a Madrid, realizzò per El mayor encanto, amor (1635) di Calderón de la Barca un palcoscenico costruito su un lago artificiale. Lo spettacolo durava sei ore: gli spettatori assistevano seduti nelle gondole e una grande carrozza era trainata da delfini. Non mancavano vulcani, fontane e vari animali (foto 12).

Nel campo della scenografia e dei macchinari teatrali, senza dubbio, gli italiani sono i più abili e acclamati.

Per esempio, Giacomo Torelli creò il palco girevole per il Palais-Royal (prima di Torelli il cambio scenico segnava una rottura strutturale dello spettacolo). Il cambio delle scene avveniva rapidamente grazie ai macchinari posti sotto il palco.

Ma non tutto ruotava intorno alle meraviglie sceniche.

Dobbiamo prendere in considerazione l'immensa produzione drammaturgica europea, soprattutto quella spagnola, inglese e francese.

In Italia il teatro non riesce a staccarsi dal modello cinquecentesco.

La Commedia dell'Arte abbandona il testo scritto e il canovaccio le offre una certa libertà e vivacità delle azioni, ma rimane ancorata ai suoi ruoli fissi, senza sviluppi psicologici.

Grandi attori e attrici non mancano, ma non emerge alcun drammaturgo capace di lasciare una traccia davvero significativa.

Alla scuola non si studia la storia del teatro: i suoi autori, cioè i drammaturghi, vengono inseriti direttamente sotto la voce "letteratura". Si valuta quasi esclusivamente il loro valore letterario, come se fossero semplicemente scrittori, senza considerare il loro ruolo e la loro grandezza come uomini di teatro.

Ricordo sempre l'esempio di Shakespeare e di Molière: la loro grandezza dura perché i loro testi sono continuamente riproponibili sulla scena. Al contrario, nessuno oggi mette in scena un Racine o un Corneille con la stessa frequenza, pur essendo entrambi grandi poeti. Perfino la Comédie-Française li rappresenta raramente. Loro li leggiamo, più che vederli in scena.

Non studiando la storia del teatro, ci sfugge il suo vero compito, la sua visione ideologica e socioculturale.

Il teatro non è solo un insieme di testi o di spettacoli: è uno strumento culturale che riflette e interpreta una società. Questo è il suo compito più importante.

Nel caso del teatro del Seicento, esso riflette una società in crisi: le certezze rinascimentali vengono ribaltate. La realtà non è più percepita come un ordine armonico, ma come un palcoscenico instabile e mutevole.

È un secolo tormentato da guerre e pestilenze. La fragilità della vita si avverte come qualcosa di provvisorio. Il pensiero dell'epoca è sintetizzato magistralmente da Calderón de la Barca nella *Vida es sueño* e da Shakespeare con l'idea che "tutto il mondo è teatro".

La vita viene percepita come una metafora, e il teatro come una metafora della vita: un palcoscenico sul quale l'uomo recita una parte.

La natura socioculturale del teatro seicentesco sta anche nel fatto che interessava tutte le classi sociali, perché il teatro supera la mancanza di preparazione culturale. Leggere un testo filosofico o recitare poesie è molto diverso dal guardare uno spettacolo.

Questo significa che il mondo rappresentato non appartiene più solo all'aristocrazia, ma diventa un mondo eterogeneo.

Lo confermano per primi i teatri stabili inglesi e spagnoli: il teatro esce dalle corti e apre le porte a tutte le classi sociali.

Pagando un biglietto, il teatro diventa accessibile a tutti.

Questo significa che inizia ad assumere connotati nazionali: il suo repertorio comincia a rispecchiare l'identità culturale di una nazione o di una comunità.

Dal punto di vista ideologico, per le classi alte il teatro rimane un segno di distinzione sociale; per le classi intermedie e basse, invece, diventa uno spazio in cui esprimere il proprio pensiero e riconoscersi come parte della società.

Questo è particolarmente significativo perché la prima metà del Seicento è ancora dominata dalla Controriforma.

I temi ammessi sono limitati, e il testo scritto può essere controllato e censurato.

Ma il canovaccio della Commedia dell'Arte no: è improvvisazione pura, parola viva che sfugge al controllo.

Verba volant, scripta manent: ciò che è scritto resta e può essere sorvegliato; ciò che è detto vola, circola, si trasforma.

Gli autori, soprattutto in Italia, vengono spinti verso generi che si affidano al gesto — come la Commedia dell'Arte — oppure alla musica, cioè ai testi pensati per i drammi cantati, come il melodramma, la nuova forma di spettacolo profondamente influenzata dal gusto barocco.

Il melodramma nasce come un preciso progetto culturale a Firenze, nell'ambito della Camerata de' Bardi, un circolo di intellettuali, musicisti e aristocratici che mirava a ricreare l'energia originaria tra parola, musica e gesto, ispirandosi al modello del teatro greco antico.

Da questo esperimento teorico e artistico nascerà l'opera in musica, destinata a diventare il genere dominante del teatro barocco.

Partendo dal presupposto — errato ma fecondo — che la tragedia greca fosse interamente cantata, si cercò di recitare il testo cantandolo, imitando il ritmo del parlato per rendere il significato delle parole più comprensibile.

Per ottenere questo risultato si abbandona la polifonia — tecnica musicale in cui più voci o strumenti eseguono simultaneamente melodie diverse ma armonicamente combinate — e si introduce la monodia, una sola linea melodica accompagnata.

La monodia permette di esprimere con maggiore chiarezza i caratteri psicologici del personaggio che canta e di far emergere il testo con più forza.

Lo scopo era quello di esaltare i sentimenti e gli stati d'animo attraverso la poesia e di esprimere la passione tramite la musica, secondo la sensibilità barocca che privilegiava l'intensità emotiva e la teatralità.

In questo modo la musica diventa la massima espressione artistica italiana, grazie a figure come Claudio Monteverdi (Cremona, 1567 – Venezia, 1643), che porta il melodramma alla sua piena maturità, e come il grande librettista Metastasio (Roma, 1698 – Vienna, 1782), che nel Settecento codificherà il modello dell'opera seria.

Anche se i due non rientrano perfettamente negli schemi del Seicento, li cito perché Monteverdi rappresenta il passaggio decisivo tra la musica rinascimentale e quella barocca (Orfeo, video 1), mentre Metastasio è il vero riformatore del melodramma: introduce una linea narrativa coerente, scrive i testi pensando alla voce e alla musica, costruisce le arie per esprimere un sentimento preciso (Didone abbandonata, video 2).

Per quanto riguarda gli edifici teatrali, vorrei ricordare il Teatro Farnese di Parma (video 3), che oggi definiremmo uno “spazio multifunzionale”: poteva ospitare spettacoli, trasformarsi in salone per feste e perfino accogliere naumachie, cioè battaglie navali ricostruite grazie a un ingegnoso sistema di allagamento della platea.

Il '600 è il secolo del teatro europeo.

I tre grandi modelli teatrali — spagnolo, inglese e francese — rispecchiano profondamente la società e l'ideologia del proprio paese:

nella cattolica Spagna il teatro è popolare, teologico e moralmente orientato;

in Inghilterra troviamo un teatro commerciale e urbano, legato alla nascente borghesia cittadina;

in Francia domina la monarchia assoluta, e il teatro diventa uno strumento di ordine, misura e prestigio di corte.

Il Siglo de Oro spagnolo rappresenta una straordinaria fioritura culturale e artistica, che coincide con il massimo splendore politico e militare della Spagna.

È un periodo di creatività impressionante: ci ha lasciato circa 15.000 testi teatrali, un patrimonio immenso che ha influenzato tutti — Shakespeare, Marlowe, Beaumarchais, Goldoni, Molière (questo conferma l'idea che il drammaturgo non deve per forza imitare una trama, il suo compito è saper scrivere per la scena).

Non è un'esagerazione dire che l'Europa teatrale del Seicento e del Settecento si è nutrita della Spagna.

E proprio in questo periodo nasce uno dei romanzi più importanti della letteratura mondiale: il Don Chisciotte di Miguel de Cervantes, scritto tra il 1605 e il 1615.

Un'opera che, pur non essendo teatrale, riflette perfettamente lo spirito del tempo: la crisi dei valori cavallereschi, la frattura tra ideale e realtà, la percezione del mondo come illusione — temi che ritroviamo anche nel teatro barocco.

El burlador de Sevilla di Tirso de Molina (1579–1648) è il capostipite di tutti i futuri Don Giovanni: da Mozart a Molière (Don Giovanni o il Convitato di pietra), fino a Byron.

Il prolifico Lope de Vega (1562–1635) scrisse circa 1800 commedie, delle quali ce ne sono pervenute tra le 400 e le 500.

Non seguì le tre unità aristoteliche, mescolò tragico e comico, e creò un teatro pensato per il popolo e non solo per i dotti.

La sua grande innovazione fu quella di costruire trame vive, dinamiche, vicine alla sensibilità di tutti: un teatro nazionale, popolare, immediato.

Calderón de la Barca (1600–1681) è considerato il vero fondatore del teatro nazionale spagnolo.

La sua influenza sulla drammaturgia europea fu immensa, tanto da essere riconosciuto come uno dei massimi drammaturghi mondiali.

Le sue opere sono riflessive, filosofiche, spesso teologiche.

La sua più grande creazione, *La vida es sueño*, è un capolavoro filosofico-teologico che incarna perfettamente il tema barocco dell'illusorietà della vita: il mondo come sogno, l'esistenza come apparenza, l'uomo come attore su un palcoscenico instabile.

Altro grande patrimonio è la Francia.

I più grandi drammaturghi francesi del Seicento sono Corneille (1606–1684), Molière (1622–1673) e Racine (1639–1699).

A differenza dell'Italia, dove le compagnie teatrali viaggiavano in tutto il territorio — o meglio, tra i vari stati italiani — in Francia il teatro era concentrato interamente a Parigi.

Nella Francia dell'assolutismo monarchico il re controllava ogni aspetto della vita culturale, ed è naturale che il teatro rispecchiasse ciò che accadeva nella capitale: in provincia non nasceva nulla di artisticamente rilevante.

Nel 1680 Luigi XIV fonda per decreto il primo teatro stabile statale d'Europa: la Comédie-Française (foto 4).

Si tratta, in un certo senso, di un paradosso: un teatro nazionale prima ancora dell'esistenza di una nazione moderna.

È la monarchia assoluta a crearlo, ma sarà poi la Repubblica a ereditarla, trasformandolo nel modello del teatro nazionale contemporaneo.

La Comédie-Française è infatti il primo esempio di teatro stabile finanziato e regolato da un potere centrale.

I teatri inglesi avevano un patrono, ma non erano controllati; Luigi XIV invece voleva un teatro stabile, professionale, controllato e rappresentativo della cultura ufficiale francese.

Il re decise di unificare le due grandi compagnie rivali — una delle quali guidata dalla vedova di Molière, spesso bersaglio di pettegolezzi (la figura di Célimène nel Misanthropo (video 5), è anche un'allusione a quel mondo) — per garantire: un repertorio stabile, salari regolari, una compagnia unica, trasformata in una corporazione regolata dallo Stato, **attori soci con quote e diritti (come nei teatri inglesi), pensioni, repertorio ufficiale, finanziamento pubblico, controllo amministrativo reale.**

La Comédie-Française diventa così un'istituzione moderna: un teatro nazionale, stabile, professionale, con un'identità culturale precisa e un ruolo politico ben definito. Tuttora ogni nuovo attore deve essere accettato dagli altri membri del gruppo.

Il repertorio della Comédie-Française diventa un vero patrimonio nazionale.

Si recitava in versi, e ai francesi piaceva ascoltare questo tipo di declamazione per assaporarne il ritmo e la musicalità.

Era un modo di tornare la parola per dare importanza al declamato, che diventa la cifra stilistica del teatro classico francese.

Corneille e Racine scrivevano rigorosamente in versi, e i personaggi tragici — soprattutto in Racine — rimanevano quasi immobili sulla scena, lanciandosi in lunghi monologhi che potevano durare anche più di quindici minuti (video 6, Cid).

Il movimento non era necessario: la forza era tutta nella parola, nella sua musicalità, nella sua perfezione formale.

Il pubblico francese del Seicento non cercava l'azione, ma la bellezza del linguaggio, la purezza del verso, la precisione della retorica.

Il Cid di Corneille — considerato il suo capolavoro, quello che lo consacrò come il maggior poeta del suo tempo — è un rifacimento di un'opera di Guillén de Castro.

Al centro della vicenda c'è il grande tema barocco del conflitto tra amore e onore.

Corneille riscrive la tragedia di Castro rispettando le unità aristoteliche, e proprio per questo fu criticato: molti gli rimproverarono di aver sacrificato la verosimiglianza.

Paradossalmente, fu proprio questa "perdita" a decretare il successo straordinario dell'opera: una serie di avvenimenti impossibili, concentrati in un'unica giornata, affascinò il pubblico francese.

Il Théâtre du Marais fu talmente pieno che si dovettero ospitare spettatori illustri perfino sulla scena. Da quel momento questa pratica divenne una consuetudine dei teatri francesi: sedere sul palco era un segno di prestigio sociale.

L'illusion comique (1636, video 7) è uno dei testi più barocchi di Corneille.

Racconta di un padre che, grazie all'incantesimo di un mago, crede di assistere "in diretta" alle disavventure del figlio lontano. Solo alla fine scopre che il figlio è un attore e che tutto ciò che ha visto non era realtà, ma finzione scenica.

È un'opera profondamente barocca perché unisce: la magia, cioè il gusto per l'impossibile; il teatro nel teatro, che riflette su sé stesso; l'illusione, tema centrale del Seicento; l'idea che teatro e magia siano parenti stretti, entrambi capaci di creare un mondo fittizio che sembra reale.

Il tema dell'illusione — la vita come apparenza, il mondo come rappresentazione — è una delle caratteristiche più forti del Barocco europeo, e Corneille lo incarna perfettamente.

Con Molière entriamo in un'epoca nuova: quella del teatro borghese.

Egli stesso proveniva da una famiglia borghese: il padre era il tappezziere del re, una carica prestigiosa che gli permise di conoscere da vicino la corte e, allo stesso tempo, di comprendere le ambizioni della borghesia emergente.

Nella sua epoca la borghesia francese si sta formando, nascono i "nuovi ricchi", e Molière li osserva, li studia, li mette in scena con ironia e lucidità.

Aveva studiato diritto, ma presto cominciò a frequentare i teatri e conobbe il celebre Scaramuccia, Tiberio Fiorilli, uno dei più grandi attori della Commedia dell'Arte.

All'inizio non ebbe successo a Parigi: la sua compagnia fallì e Molière fu costretto a girare la Francia per anni, recitando nelle province, imparando il mestiere, conoscendo il pubblico e affinando il suo stile comico.

Tornò a Parigi nel 1658 e recitò davanti a Luigi XIV.

Il favore del re fu decisivo: il successo a corte gli aprì la strada verso il grande pubblico.

Da quel momento Molière diventa il punto di riferimento della commedia francese, l'autore che meglio rappresenta la società del suo tempo, con i suoi vizi, le sue ambizioni e le sue ipocrisie.

Dopo il successo a corte, Molière scrisse *Le preziose ridicole*, e capì definitivamente che il suo genere era la commedia: una commedia che metteva in luce la realtà contemporanea, soprattutto quella mondana e borghese.

Le sue commedie ruotano quasi sempre attorno a un unico grande protagonista, perché Molière scriveva pensando a sé stesso come attore principale.

A differenza di Goldoni o del teatro spagnolo, dove recita e si muove l'intera compagnia, nel teatro di Molière tutto gravita attorno al personaggio centrale.

Un esempio perfetto è *Il borghese gentiluomo*.

Il protagonista, Monsieur Jourdain, desidera comportarsi come un aristocratico e chiama i migliori maestri per ricevere lezioni di musica, danza, filosofia, buone maniere (video 8).

Tutti i personaggi ruotano intorno a lui: (video8) è il centro della scena, il fulcro comico e sociale dell'opera.

Essere presenti a teatro — e soprattutto seduti sul palco — significava essere visti.

La borghesia aspirava a diventare aristocratica, e se Monsieur Jourdain può permettersi di pagare il biglietto per stare sulla scena, diventa immediatamente visibile, riconosciuto, quasi “nobilitato” dallo sguardo del pubblico.

È in questo clima che nascono i giornali di pettegolezzi e le prime critiche teatrali: il teatro diventa un luogo sociale, un palcoscenico non solo per gli attori, ma anche per gli spettatori.

La società borghese si specchia in scena e, allo stesso tempo, si mette in mostra.

Nascono i giornali sui pettegolezzi e le critiche teatrali.

Il pubblico di Molière era borghese.

- Le sue commedie erano rappresentate alla corte, ma soprattutto davanti a un pubblico urbano e colto: funzionari, professionisti, mercanti.
- Questo pubblico voleva riconoscersi in scena e ridere dei propri difetti senza sentirsi attaccato in modo diretto.
- I personaggi sono tipicamente borghesi: medici, avvocati, mercanti, arrampicatori sociali, ipocriti religiosi, giovani innamorati.
- Anche i temi sono borghesi: matrimoni, ascesa sociale, denaro, amministrazione domestica, reputazione.

Molière comprese con straordinaria ironia il suo tempo, e per questo è rimasto — come Shakespeare — sempre attuale.

Entrambi hanno saputo indagare l’animo umano e le dinamiche sociali con una profondità e una universalità che trascendono il loro secolo.

Per questo continuano a parlare a noi oggi: perché non descrivono solo una società, ma l’essere umano, con le sue contraddizioni, le sue debolezze e le sue ambizioni.

Il Misanthropo è una delle commedie più profonde e amare di Molière.

Alceste è un uomo solitario perché si innamora: un fatto assolutamente fuori luogo per la sua natura di moralista intransigente, che lo porta a isolarsi dal mondo. L’amore lo rende vulnerabile, lo contraddice, lo indebolisce.

L’opera mostra l’impossibilità di essere totalmente sinceri in una società fondata sull’ipocrisia.

In poche parole, è la storia di un uomo — Alceste — che vuole parlare con la donna che ama, Célimène.

È contro le convenzioni del suo tempo, si mette in conflitto con tutti, e questo lo conduce verso la solitudine.

Ha una causa con un farabutto considerato simpatico, e l’amico Filinte gli consiglia di “ungere gli ingranaggi” del tribunale. Alceste rifiuta: è rigido, inflessibile, convinto che basti la sua ragione per vincere.

Il colpo di “genio” di Molière è saper rispondere all’amico che gli chiede perché si è innamorato proprio di Célimène, che è tutt’altro che virtuosa dicendo che la solo che la “redimerà” dai vizi della società.

Qui Molière denuncia la superficialità della società mondana, ma anche l’incapacità di Alceste di vivere nel mondo reale: è un “integralista morale”, un uomo che non sa adattarsi.

Il Misanthropo nasce dopo la delusione del fallimento di Tartuffe, ed è per questo più amaro, più introspettivo, più disilluso. Tartuffe fu proibito per cinque anni: la satira contro i devoti fu interpretata come un attacco alla Chiesa stessa.

Racine rappresenta l’interiorizzazione del tragico, si era affermato a corte come poeta, e nel suo teatro è evidente la predilezione per la cultura greca.

La sua tragedia non è fatta di azioni spettacolari, ma di passioni interiori, di conflitti psicologici, di desideri impossibili.

Andromaca (1667)

È il suo primo grande capolavoro, in netto contrasto con la scuola cornelliana, così ricca di azione.

Andromaca è un dramma con soli quattro personaggi e pochissima azione esterna.

La guerra di Troia è appena finita.

Tutto accade in un solo giorno, in un unico luogo (il palazzo di Pirro) e con un’unica azione: il destino del figlio di Andromaca ed Ettore.

La trama è semplice ma psicologicamente complessa:

- Oreste ama Ermione
- Ermione ama Pirro
- Pirro ama Andromaca
- Andromaca ama il marito morto, Ettore

È una catena di passioni infelici che porta Pirro ed Ermione alla morte e Oreste alla follia.

Per Racine la tragedia non nasce da un fatto esterno, ma dalla frustrazione interiore dei personaggi.

A Racine non interessano i gesti eroici: gli interessa ciò che accade dentro l’animo umano.

Le trame complesse di Corneille diventano in Racine semplici e lineari, proprio per permettere un’indagine più profonda dei sentimenti.

Racine usa il verso alessandrino, perfetto per la recitazione statica e solenne degli attori dell’Hôtel de Bourgogne.

La parola diventa musica, ritmo, tensione emotiva.

Racine era di formazione giansenista, e questo elemento è fondamentale per comprendere i suoi personaggi: le loro azioni non sono più determinate dal fato, come nella tragedia classica, ma dai loro stessi sentimenti, dalle passioni interiori che li travolgono.

Dopo il successo teatrale, Racine decise di non scrivere più: divenne storiografo di Luigi XIV e poi direttore dell'Académie Française.

Il teatro musicale prende la scena: Lully

Nel frattempo, il teatro musicale conquista un ruolo centrale.

Jean-Baptiste Lully (era italiano Lulli) contribuisce in modo decisivo a cambiare il gusto dei francesi in materia di melodramma.

Collabora con Molière nelle comédies-ballets, un genere nuovo che unisce recitazione, musica e danza, perfettamente in linea con gli ideali di equilibrio, ordine e decoro promossi dalla corte di Luigi XIV.

Lully diventa il vero arbitro del gusto musicale francese: impone uno stile nazionale, diverso dall'opera italiana; crea un modello di spettacolo grandioso, coreografico, controllato; mette la musica al servizio della regalità, della misura, della simmetria.

Il suo teatro musicale risponde perfettamente all'estetica del Re Sole: ordine, splendore, disciplina, armonia.

Elenco dei teatri parigini:

- **Hôtel de Bourgogne** : È stato il primo e principale teatro stabile di Parigi. Nata originariamente per le confraternite religiose, divenne la sede delle compagnie professioniste, tra cui la celebre Troupe Royale fondata nel 1629 da Luigi XIII. Poi la sede della Comédie-Italienne.
- **Théâtre du Marais** : Aperto successivamente, divenne il principale concorrente dell'Hôtel de Bourgogne, ospitando compagnie importanti e rappresentando le opere dei grandi drammaturghi del tempo, come Corneille.
- **Comédie-Italienne (Teatro dei Comici Italiani)** : Verso il 1660, una compagnia di comici dell'arte italiana si stabilì definitivamente a Parigi, ottenendo il favore del pubblico e della corte, rimanendovi per quasi tutto il resto del secolo.
- **Palais-Royal (Teatro del Palais-Cardinal)** : Fatto costruire dal Cardinale Richelieu, questo teatro divenne celebre per ospitare la compagnia di Molière dal 1660 fino alla sua morte.
- **Comédie-Française** : Fondata nel 1680 per decreto di Luigi XIV, rappresenta la fusione della compagnia di Molière (dopo la sua morte) con quella dell'Hôtel de Bourgogne, istituendo la prima compagnia teatrale nazionale sovvenzionata

Le Foto



Foto 4 – la Comédie Française



Houghton Library, MS Typ 258
 Harvard University – Houghton Library / Calderón de la Barca, Pedro, 1600–1681. *Andrómeda y Perseo* ... manuscript. [ca. 1653]. MS Typ 258.
 Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.

Foto 12 – Cosimo Lotti

I Video

1. Orfeo Fenice Monteverdi

<https://www.youtube.com/watch?v=7nAUIRvp5Gk>

2. Didone Abbandonata Metastasio

<https://www.youtube.com/watch?v=XQVlNeXr6AA>

3. Teatro Farnese

<https://www.instagram.com/reel/DR1Hr4ajjP/?igsh=ZGUzMzM3NWJiOQ%3D%3D>

5. Il Monologo di Celimene Misanthropo

<https://www.youtube.com/watch?v=u8lOhLWPdgg>

6. Cid Corneille

<https://share.google/t0U5wYIUHCQEKEAqM>

7. L'illusion Comique Corneille

<https://www.youtube.com/watch?v=HwbXXZZOmBE>

8. Borghese Gentiluomo



8 borghese
gentiluomo .MOV

9. Il Malato Immaginario

<https://www.youtube.com/watch?v=DsivABBEuvc>

10. Malato Immaginario con Franco Parenti

<https://www.youtube.com/watch?v=en0r5qOw0BE>