



I Quaderni di LETTERE dalla FACOLTÀ

dal 1998

Direttore editoriale Marcello M. D'Errico

Raccolta a carattere monografico di documenti inediti o già editi nella rivista

Scienze umane in Medicina

La medicina e le arti

IL TEATRO E L'OPERA LIRICA

Alberto Pellegrino

La presenza del Fool e il metodo della pazzia

1. Il tema della follia nel teatro di prosa

Dalla tragedia greca al teatro del Novecento

2. L'Amleto di William Shakespeare

Un eroe moderno tra ragione e follia

3. Il Macbeth di William Shakespeare

La tragedia del potere e della follia

4. Il tema della follia nell'opera lirica

La "grande scena" della pazzia nasce con il melodramma barocco e trionfa con il Romanticismo

5. Giuseppe Verdi e il tema del dolore

La sofferenza umana nei melodrammi verdiani

6. Il tema della magia nel teatro di prosa

La figura del mago nel teatro classico e nel dramma moderno

3
2019

La presenza del Fool e il metodo della pazzia

Nella tragedia greca gli eroi sono di solito personaggi che si confrontano con la sventura e con il dolore e conservano la loro grandezza anche quando vengono drammaticamente sconfitti: il loro animo conosce l'esaltazione dell'eroismo e la sofferenza più lancinante. C'è un avversario irriducibile che però altera impietosamente la personalità di alcuni protagonisti: si tratta della follia, che nel teatro classico è uno strumento di punizione divina, oppure è la violenza esercitata da un dio contro una persona innocente. Sofocle, che aveva già introdotto questo tema nella **Orestide**, presenta un eclatante caso di follia in **Aiace**, la cui mente è offuscata dalla dea Atena, offesa dall'eroe che le ha mancato di rispetto. L'eroe è prima colto da fantasie distruttive, alle quali segue una fase depressiva, caratterizzata da un senso di colpa e di vergogna, dalla paura della derisione pubblica, da una mania di persecuzione che lo condurrà al suicidio. In Euripide troviamo un quadro completo e articolato della sindrome maniaco-depressiva in particolare nella tragedia **Eracle**, dove l'eroe, apparentemente invincibile, è un personaggio tormentato, frastornato e intristito, un essere ripiegato su se stesso e prigioniero dei propri sensi di colpa, tanto da prefigurare alcuni anteroi della moderna letteratura teatrale. Ancora Euripide riprende il tema della follia nella **Medea** e soprattutto nelle **Baccanti**, dove rappresenta il delirio che stravolge le menti in modo così crudele da creare una visione tra le più orripilanti del teatro greco.

Nel teatro moderno sono sempre stati presenti i pazzi (*fools*), la cui funzione drammatica è quella di

rappresentare un mondo ironico che si esprime con un linguaggio che riflette una follia lucida e tagliente, una logorrea stravolta nella quale si accostano l'ordine e il disordine, il nobile e l'ignobile, secondo una funzione drammatica di contrasto che viene accentuata al massimo da Shakespeare. Il fool non ha una maschera, né un carattere definito, può nascondersi nei personaggi più diversi e distanti fra loro. Egli rimane inafferrabile, perché non ha segni particolari che lo rendano agevolmente riconoscibile, anche se la sua esistenza è fortemente presente sul piano umano e sociale. Basti pensare ai personaggi scespiriani di **Amleto** e di **Macbeth** nelle rispettive tragedie, del Matto in **Re Lear**, di Falstaff in "Enrico IV", di Tersite in "Troilo e Cressida" e di Calibano ne "La tempesta". Il personaggio del folle è presente anche nel teatro contemporaneo, basti pensare al **Berretto a sonagli** e all'**Enrico IV** di Pirandello, alla **Pazza di Chaillot** di Giraudoux, a **Uomo e gentiluomo** e **Ditegli sempre di sì** di Eduardo De Filippo.

Tutti questi personaggi sono uniti da un comune elemento antropologico e psicologico: hanno una sensibilità che assegna loro un destino diverso dagli altri abitanti del pianeta teatrale. Essi sono condannati alla solitudine del palcoscenico, perché la loro follia è una malattia incurabile e dolorosa che si manifesta nelle forme più svariate, il loro dissenso assume spesso proporzioni più generali, dato che il folle sente il bisogno di manifestare la propria verità di fronte a qualsiasi vicenda umana. Per la loro speciale "natura" i folli trovano nel teatro il luogo più adatto alla sopravvivenza, perché il palcoscenico diventa una specie di "area protetta", dove queste fragili creature possono muoversi a loro agio per soddisfare la loro vocazione tragica; possono persino ricoprire il ruolo dell'eroe che ride in faccia ai potenti e ficca il naso negli



angoli più maleodoranti dei loro palazzi, che può dire sempre e comunque la verità.

Nell'opera lirica la scena della follia fa la sua apparizione nel melodramma barocco, ma è nell'opera italiana dell'Ottocento che il tema della pazzia diventa un elemento di grande impatto scenico, perché la rappresentazione del delirio e del vaneggiamento di un personaggio sfocia spesso in situazioni che hanno tragiche conseguenze. Le "gradi scene della follia" sono rese possibili dall'affermazione di un nuovo linguaggio musicale e dall'evoluzione della tecnica vocale, che offrono ai cantanti l'occasione per sfoggiare il proprio virtuosismo, impegnandoli in vocalizzi arditi e funambolici. Si tratta di scene che spesso hanno come protagonista un soprano, anche se vi sono esempi di parti per tenore o per baritono. Il tema della dissociazione della personalità e della alienazione mentale nel melodramma, prima latente nel personaggio, finisce per esplodere, rendendo drammatico un certo momento della trama, come avviene nei **Puritani** di Bellini, nella **Lucia di Lammermoor** e nella **Linda Chamonix** di Donizetti, nel **Nabucco**, nel **Macbeth** e nell'**Otello** di Verdi.

Il tema della follia nel teatro di prosa

Dalla tragedia greca al teatro del Novecento

Il tema della follia è uno dei più antichi e presenti in tutta la storia del teatro di prosa e sarebbe pertanto impossibile in questa sede tracciarne una mappa completa, per cui si dovrà ricorrere a un percorso che parta dalle origini per arrivare ai nostri giorni attraverso una serie di esemplificazioni che diano un'idea dell'importanza di questo argomento in ambito teatrale.

La follia nella tragedia greca

E' ormai universalmente accettata l'idea che il teatro nasce con la tragedia greca, ma la sua nascita malgrado il numero rilevante di studi è ancora in gran parte avvolta nell'ombra. Una cosa è tuttavia certa: che la tragedia ha un'origine religiosa e che tali rappresentazioni nell'Atene classica sono palesemente collegate al culto di Dioniso, tanto è vero che le tragedie erano messe in scena nelle feste a lui dedicate e in particolare a primavera quando erano celebrate le "Dionisie urbane". La loro rappresentazione s'inseriva in un contesto religioso ed era accompagnata da processioni e sacrifici dedicati al dio, il cui culto era particolarmente sentito nella Grecia arcaica, tanto che la sua festa continua a essere, anche nella Grecia classica, una festività nazionale. Nelle tragedie dei grandi autori classici non si avverte una presenza diretta del dio, ma si riscontra una costante presenza del sacro, soprattutto nel costante gioco della vita e della morte. Del resto Dioniso era una divinità particolare, perché era il dio del vino e dell'ebbrezza, delle processioni falliche e della "sacra"

follia", il dio che muore e che rinasce con il rifiorire della natura a primavera. Del resto il mondo della tragedia è dominato dal mistero e dalla paura, dalla violenza e dal sangue, dallo scontro tra la volontà umana e il daimon, la potenza divina; in questo mondo di forti passioni rientra anche la follia, intesa come perdita della ragione a causa dell'intervento divino che successivamente consente un ritorno alla ragione con conseguenze spesso drammatiche.

Nell'Orestiade, la trilogia di Eschilo, gli eventi si susseguono in drammatica successione: nella prima opera (Agamennone) Clitemnestra uccide il marito per governare il regno insieme al suo amante Egisto, ma anche per vendicare la figlia Ifigenia sacrificata per assicurare la vittoria dei Greci contro i Troiani; nella seconda (Le coefore) Oreste uccide Clitemnestra per ordine di Apollo che vuole ripristinare la giustizia divina, strana giustizia che impone al figlio di assassinare la madre per poi abbandonarlo alla furia delle Erinni, le divinità incaricate di punire il crimine, che faranno precipitare Oreste nel baratro della pazzia fino a quando nella terza opera, per intervento di Oreste, sarà affidato alla giustizia degli uomini e le Erinni diverranno le Eumeni di, destinate a vegliare per impedire il verificarsi dei crimini. Con Sofocle il tema della follia diventa esplicito nella prima parte della tragedia Aiace, dove l'eroe irato perché Ulisse gli ha sottratto le armi di Achille nella notte uccide un gregge di pecore credendo di sterminare i suoi nemici, gli Atridi e Odisseo. Una volta recuperato la ragione e in preda alla vergogna Aiace, eroe violento e feroce, si uccide perché non sopporta il disonore della sua azione notturna e non scende a nessun compromesso per come ha vissuto "gloriosamente", così vuole "gloriosamente morire". Vi è una costante nella tragedia greca, quando il personaggio precipita

in uno stato di follia (o ottenebramento mentale) per poi riacquistare l'uso delle proprie facoltà mentali: è il caso, come si è visto, di Aiace, di Eracle nelle Trachinie, di Fedra che smarrisce il controllo della mente a causa della passione verso il figliastro Ippolito, di Medea che uccide i propri figli per punire Giasone sul punto di sposare un'altra donna.

In Antigone, l'eroina di Sofocle non è disposta a piegarsi all'editto di Creonte che ha ordinato di lasciare insepolto il cadavere di Polinice. Questa "vergine folle" (com'è stata definita) è disposta a mettersi contro l'ordine costituito per affermare il primato della pietà familiare, consapevole di andare incontro alla morte. La figlia di Edipo, nel compiere la sua azione "santa", sa che sta commettendo un delitto che comporta la condanna capitale, fedele al terribile destino della sua casa; questa vergine "selvaggia" e inflessibile scatena la crisi e la rivela, mettendo a nudo la debolezza e le contraddizioni del potere che vuole governare la città con la retorica dei buoni propositi.

Euripide è l'unico autore a portare sulla scena Dioniso e a introdurre nelle Baccanti il tema della "follia divina", un dio che non incarna la coscienza dei propri limiti e la moderazione ma porta a una forma di possessione che implica la ricerca di una follia divina, di una sorta di magia che non ha nulla in comune con l'ordine sociale, ma rappresenta una dimensione diversa in quanto conduce i suoi fedeli a un'esperienza religiosa che comporta il completo smarrimento di se stessi. A differenza delle altre tragedie euripidee, nelle Baccanti Dioniso è il protagonista assoluto, il dio folle che vuole impossessarsi della città di Tebe per sottometerla al suo culto e per questo assume l'aspetto di un giovane lidio per ingannare il re Penteo che vuole opporsi ai suoi riti. Prima s'impossessa delle

donne della città trasformandole in Menadi in preda a una frenesia orgiastica e le conduce sul monte Citerone, poi fa cadere nella follia Penteo che delira privo della ragione. Spinge il giovane re, vittima di un torbido voyeurismo, a contemplare le sconcezze delle menadi, arrivare sul Citerone per “vedere ciò che non bisogna vedere” travestito da baccante con indosso abiti femminili. Quando le Baccanti lo scoprono in preda alla stessa follia, lo sbranano e la stessa madre del re, Agave, in preda al delirio s’impoverirà della testa del figlio scambiata per quella di un leone o di un toro. Quando la regina uscirà dalla trance, si accorgerà che la felicità appartiene alle vere Baccanti del dio e spetterà a suo padre Cadmo fargli recuperare la ragione e fargli comprendere che Dioniso non è il dio della gioia, ma il dio del castigo e della perdizione.

Il tema della follia dal Medioevo al Rinascimento

Nel Medioevo, quando la crisi del teatro così com’è stato concepito dal mondo classico tocca il suo vertice, il tema della pazzia è presente soprattutto nelle feste dei folli, quando in un dato periodo dell’anno il popolo, i chierici e gli stessi preti assumevano travestimenti di ogni tipo e si abbandonavano a comportamenti al di fuori delle norme che regolavano la vita quotidiana. L’insania è la malattia mentale che può assumere anche un carattere profetico e può rendere l’individuo capace di superare il quotidiano e di mettersi in contatto con la verità. Nel Medioevo il folle diventa parte integrante della vita quotidiana, anzi diventa il protagonista delle feste popolari; inoltre si distingue la pazzia “buona”, che rende il malato innocuo e sottoposto alla protezione divina, dalla pazzia maligna che fa cadere l’individuo nel potere di Satana e diviene

l’immagine del disordine terreno.

Col passare del tempo il ruolo del folle viene assunto da professionisti dello spettacolo come erano i giullari, i quali approfittano di questa condizione fittizia per esprimere la loro satira morale e civile; in un secondo momento a questi attori girovaghi si aggiungono dei personaggi stanziali, ospiti fissi dei castelli e delle corti reali con il nome di buffoni di corte, indossando spesso i simboli tradizionali che contraddistinguono i pazzi. In pieno Umanesimo la follia è addirittura esaltata come una dote dell’intellettuale e dell’artista; si pensi a *L’elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam, il quale sostiene con brillante senso della satira che alla demenza del mondo avido di possedere i beni terreni bisogna contrapporre una superiore “follia” fondata sulla fede cristiana che invita a perdonare i propri nemici e a donare i propri beni.

Da parte sua Ludovico Ariosto scrive il poema *L’Orlando furioso*, un capolavoro di fantasia e di satira che ironizza sulla figura del più grande cavaliere della cristianità, facendolo cadere preda della pazzia per amore e spedendo Astolfo a recuperare il suo senno sulla luna dove finiscono i cervelli di tutti quelli che impazziscono sulla terra. Per Ariosto il mondo cavalleresco ha un carattere fiabesco giocato tra sogno e ironia, in cui le imprese dei vari personaggi non rappresentano la ricerca impossibile della felicità, ma la vita stessa ricca d’imprevisti e di meravigliose avventure. La stessa pazzia di Orlando è vista con distacco e la sua furia non impressiona nessuno. L’intero poema è la rappresentazione di una vita multiforme e “spettacolare” che l’autore osserva con il suo sorriso scettico e indulgente. Il capolavoro assoluto di questo secolo è il *Don Chisciotte della Mancina* di Cervantes, un libro che segna il passaggio definitivo dal medioevo al mondo moderno, dentro il quale si muove il prota-

gonista sospinto dalla sua “follia” in una continua contrapposizione realtà-sogno, saggezza-follia, nobiltà-volgarità, prodezza-viltà. In questo gioco di prospettive, secondo il quale ciò che è vero per Don Chisciotte è falso per gli altri, Cervantes analizza con freddezza e ironia senza fornirci alcuna chiave interpretativa se non il definitivo tramonto del mito della cavalleria con la sua fede e i suoi valori. Non c’è nemmeno nessuna esaltazione o condanna dei tempi nuovi che stanno facendo tramontare il mondo precedente. Cervantes si limita a chiedere riguardo a Don Chisciotte “Chi è il pazzo? Lui o gli altri?”, ma lascia insolute tutte le domande. L’unica risposta che fornisce l’autore, al di là del rapporto ragione-allucinazione, saggezza-follia, è che la sola certezza per l’umanità non viene dalla ragione o dalla fede religiosa ma dall’amore, e in questa logica va collocato “l’arrendersi” di Don Chisciotte alla massa vista come un insieme di fratelli che solo nell’amore possono trovare una ragione di vita. Nel Rinascimento il tema della pazzia “compare anche nell’ordinato quadro della commedia cinquecentesca, dove è da un lato furia, dall’altro un ragionare solo in apparenza distorto, ma non privo di metodo e di verità” (Cesare Molinari, *La Commedia dell’arte*, Mondadori, 1985). Da parte sua la commedia dell’arte desume dal teatro medievale la figura del giullare come simbolo della follia, né fa un pezzo di bravura, una furia rappresentata sulla scena e non raccontata come nella commedia erudita.

Esemplare è considerata la commedia *La pazzia di Isabella*, magistralmente interpretata dall’attrice Isabella Andreini. La trama è basata sulla solita storia di amore contrastato: due uomini amano Isabella ma Fileno è ricambiato, mentre Flavio no. I due innamorati decidono di fuggire, ma Flavio riesce a sostituirsi a Fileno e a rapire Isabella. Allora Fi-

leno impazzisce di dolore, anche se poi tutto si sistemerà nel lieto fine di rito. In questo caso l'attore, nei panni dell'innamorato, è chiamato a interpretare un pezzo di bravura, essendo impegnato a descrivere "le fasi di passaggio da uno stato normale, anche se doloroso, a quello in cui un eccesso di passione, e quindi il nero umore della malinconia, occupano il cervello e distorcono la ragione. E questo sonno della ragione si manifesta come discorso assurdo, un discorso cioè in cui, salva restando la struttura grammaticale e sintattica, saltano invece quei nessi e quelle norme di ordine logico che presiedono alla generazione del discorso verbale" (Cesare Molinari). Da parte sua Isabella, prigioniera di Flavio, mostra una particolare forma di pazzia che si manifesta in un primo momento nella capacità di parlare diverse lingue straniere e in un secondo momento in quella di entrare di volta in volta nei panni dei vari personaggi della commedia. La follia di Isabella non è né furiosa né fissata, ma si traduce in una perdita d'identità che non consiste nel recedere di essere un altro, ma nella metamorfosi, cioè nel parlare altre lingue, nell'entrare nei vari personaggi che, in quanto maschere, sono figure che rappresentano l'umana follia.

La follia nel teatro di Shakespeare

Il più grande drammaturgo di tutti i tempi affronta per la prima volta il tema della follia in *Amleto* (1600-1601), la più grande tragedia di tutti i tempi, fa della follia un tema dominante che caratterizza uno straordinario personaggio il quale, insieme a Don Chisciotte, apre la strada all'uomo moderno. La figura di Amleto non è più un personaggio drammatico ma un mito polimorfico che segna la nascita dell'uomo

moderno al centro di una trasformazione del mondo a tutti i livelli sociale, religioso, scientifico, politico, filosofico e letterario. L'uomo copernicano e della Riforma non può più appoggiarsi alle certezze e a quella universale armonia che avevano caratterizzato il Medioevo. In *Amleto* Shakespeare ha raffigurato l'uomo moderno che è solo con la propria ragione e la propria coscienza, l'uomo del dubbio che si pone continuamente delle domande, che vuole sondare, sperimentare capire personalmente. Egli non è un "eroe", non è un uomo d'azione, ma non è un vile, è solo un uomo "pensante" dotato di grande intelligenza che si pone continuamente delle domande su che cosa è la vita e sulle sue ragioni, su che cosa è l'uomo e qual è il suo destino. L'intero dramma è pieno di domande che si fanno i vari personaggi, ma sono Amleto e Ofelia a essere travolti da questa smania di sapere, il primo destinato a precipitare nella spirale della violenza, la seconda spinta nel baratro della follia e della morte. Costretto dagli eventi a dover vendicare il padre assassinato, Amleto deve osservare la vita con i suoi misteri, le sue contraddizioni, le sue ambiguità, per cui vuole capire e rimanda continuamente l'azione.

Avvolto in questo clima di ambiguità, deve rinunciare agli studi, all'amicizia, all'amore, si chiude in una totale solitudine, dove si mescolano amore e odio, ira e disperazione, ragione e follia, per cui rimane sottile il confine che divide la sua finta e strumentale follia da un più reale turbamento della mente, avviluppato com'è in avvenimenti che distruggono il suo sogno di giovinezza e lo condurranno alla catastrofe finale. Nello stesso tempo pur nei limiti della sua natura sfuggente e nelle ambiguità della follia, Amleto rimane lucido e impegnato a cogliere il significato della vita, anche se la sua rimane una volontà debole che lo porta a non agire. La sua malinconia e la sua

follia sono le facce della stessa medaglia, per cui a volte appare cupo e silenzioso, altre volte preso dalla frenesia della parola. La follia di Amleto è quella di Erasmo di Rotterdam, è quella che si rivolge ai parassiti, ai buffoni, ai clown, a tutti gli emarginati. È questa la gente con cui si schiera Amleto, per assumere anche lui la maschera del buffone, del matto: fa il pazzo come è scritto nell'*Elogio della Follia* di Erasmo.

E vera o falsa la pazzia di Amleto? E vero o falso il fantasma del padre? Claudio ha veramente ucciso il fratello? La Regina madre ha partecipato o no all'assassinio? Amleto indossa la maschera della follia perché essa gli consente di dire tutto quello che pensa, perché gli permette di superare tutti gli ostacoli che nascondono la verità. Tutti formulano delle ipotesi sulla causa della sua pazzia: Polonio ritiene che sia impazzito per amore; il re pensa che le ragioni siano il lutto per il padre, l'ambizione frustrata, la gelosia per la madre; la regina pensa che la malattia sia legata alla morte del padre e al suo secondo matrimonio; il dottor Freud pensa che sia stato sopraffatto da un devastante complesso edipico. Amleto gioca con tutte queste ipotesi, se ne serve per condurre il suo gioco, per dominare tutti nella sua disperata ricerca della verità e dice a Orazio "Non ti stupire se d'ora in poi mi vedrai fare il matto", se assumerà una maschera per proteggere se stesso e i suoi piani di vendetta.

L'unico a nutrire qualche dubbio sulla sua follia è proprio Polonio, quando afferma "c'è del metodo, nella sua pazzia", ma nello stesso tempo è convinto che egli sia un amante folle, un innamorato furioso perché respinto da sua figlia Ofelia che ha un ruolo tutto particolare nella tragedia: si lascia manipolare dal padre che la usa come esca verso Amleto e nello stesso tempo è disperata perché il principe è impazzito anche se lei ama profondamente

quell'uomo stralunato e con le vesti in disordine che la fissa, la stringe a sé, la stratonna, emette suoni inarticolati; in un secondo momento le dice di non amarla più, di andare a chiudersi in convento per non generare altri folli peccatori come lui. Alla delusione d'amore si aggiunge l'uccisione del padre da parte di Amleto e la giovane si spezza, la sua mente precipita nella follia. Se Amleto si è finto pazzo, Ofelia impazzisce davvero e giunge al gesto estremo del suicidio, vittima di un mondo impastato di falsità, crudeltà e violenza. Se la follia di Amleto è ambigua e inquietante, quella di Ofelia è sconvolgente, perché è lei la vittima sacrificale che paga i delitti degli altri. La giovane è oppressa dal doppio lutto dell'assassinio del padre e dell'abbandono dell'amante, è questa la verità che si apprende analizzando con attenzione la sua folle canzone, quando dice che una ragazza entra un giorno in una stanza e ne esce che "ragazza non è più", che il suo amore l'ha portata a cedere ad Amleto, per cui ora è una giovane disonorata ("Se la fanciulla vuole,/Il giovane ci sta,/E addio verginità,/Addio pudore./ Prima ch'io mi giacessi/Con te, giurato avevi;/Lei dice, il matrimonio"). Nella follia affiora la verità e per Ofelia non resta che il suicidio, ma la sua morte diventa la chiave risolutiva della tragedia, perché spingerà il re Claudio, il fratello Laerte, la regina Gertrude e lo stesso Amleto ad abbandonare il mondo delle parole e del dubbio per passare all'azione.

Nella tragedia *Macbeth* (1605-1606) il protagonista, più che un mostro, è un uomo dilaniato dalla paura, dall'angoscia di vivere: a prima vista la sua sembra la tragedia dell'ambizione, le sue azioni più che dell'incarnazione del male sembrano il risultato della logica machiavellica del fine che giustifica i mezzi, per cui l'assassinio diventa la strada più breve per soddisfare le sue ambizioni alla sovranità. Ma se si

guarda più in profondità, si scopre che Macbeth è tormentato dalla coscienza fino al punto che questa diventa il suo peggiore nemico, fino al punto di renderlo tragicamente umano. Egli passa di delitto in delitto tormentato da un lato dalla consapevolezza di sé e delle proprie azioni, dall'altro è inseguito dalla propria immaginazione, per cui la tragedia diventa un inno al potere anarchico e incontrollabile dell'immaginazione, che produce nella sua mente visioni, apparizioni e fantasmi e che finirà per portarlo alla perdizione: fin da giovane egli ha sofferto di una strana malattia fatta di allucinazioni per arrivare al monologo finale che sancisce la sua sconfitta di uomo. Quando sopraggiunge la notizia della morte di Lady Macbeth, egli esclama: "Sarebbe pur morta, un giorno o l'altro. Il tempo per quella parola sarebbe pur dovuto venire...domani, e domani striscia a piccoli passi, di giorno in giorno, fino all'ultima sillaba del tempo prescritto; e tutti i nostri ieri hanno illuminato a dei pazzi il cammino verso la polverosa morte. Spegniti, spegniti, breve candelà! La vita non è che un'ombra in cammino; un povero attore, che s'agita e si pavoneggia per un'ora sul palcoscenico e del quale poi non si sa più nulla. È un racconto narrato da un idiota, pieno di strepito e di furore, e senza alcun significato".

Meno strisciante e più tragica è la follia che sconvolge l'ultima fase della vita di Lady Macbeth: animata da un'ambizione soffocante e da una gelida crudeltà invoca su di sé le forze del male fino a snaturare la sua natura di donna, a farne un essere feroce e assetato di sangue, impazzire, per aggirarsi come una sonnambula cercando di cancellare il sangue che crede stia macchiando le sue mani fino a trovare la morte. La psicologia morale, con la sua mescolanza di passione, immaginazione e coscienza, è un attributo umano misterioso e

imprevedibile con cui si scherza a proprio rischio e pericolo.

Lady Macbeth è stata l'ispiratrice di ogni azione del marito con feroce ostinazione e lucida determinazione, ma dopo il terzo atto scompare dalla scena, per ritornare come un fantasma guardato a vista da una dama di compagnia e da un medico. Si muove come una sonnambula, tanto che il suo dottore dice: "È un grande perturbamento della natura ricevere insieme i benefici del sonno e compiere gli atti della veglia". La regina ha scambiato la notte per il giorno e si aggira per il castello aggrappata alla flebile luce di una candelà, con la mente ottenebrata da ricordi mostruosi, è una larva "addormentata", perché i suoi occhi sempre aperti non vedono la realtà circostante ma solo i fantasmi del passato che finiranno per distruggerla.

Il tema della follia ritorna presente nel *Re Lear* (1605-1606), storia di questo vecchio stanco di governare lo Stato, per cui decide di dividerlo in tre parti per assegnarlo alle sue figlie Gonerilla, Regana e Cordelia; in cambio pretende una dichiarazione di amore assoluto e il diritto di essere ospitato a turno nei loro castelli. Le prime due manifestano ipocritamente il loro amore filiale, mentre Cordelia dichiara lealmente di provare affetto verso il padre ma di indirizzare il proprio amore verso altre persone. Lear è un pessimo soggetto: arrogante, irascibile, sordo alle opinioni altrui, vanesio e insensibile; ripudia Cordelia e assegna il regno alle altre due figlie, ma ben presto dovrà accorgersi della vera natura delle due donne che lo scacciano dalle loro dimore e lo costringono a vivere come un mendicante. Per Lear si tratta di un brusco risveglio quando scopre che la figlia sincera e devota è Cordelia, ma questa scoperta si accompagna alla perdita delle facoltà cognitive, perché Lear impazzisce ed è terribilmente spaventato dalla pazzia: "Oh, non fatemi impazzire! Ch'io non diventi

pazzo cieli pietosi! Conservatemi la mia ragione. Non voglio diventare pazzo!”. Tuttavia, una volta che la pazzia si è impossessata di lui, Lear vede le cose in modo più chiaro, acquista una visione più limpida della realtà, tanto che un personaggio afferma che in lui vi è “una mistura di buon senso e di delirio: e quanta ragione, pur in mezzo alla follia!”.

Nel momento di maggiore sconvolgimento della mente, Lear acquista una maggiore capacità di discernimento e di giudizio. Accompanyato dal suo fedele buffone (simbolo anch'esso della follia), Lear attraversa la complicatissima trama della tragedia. La malvagità delle due figlie maggiori e il dolore gli fanno perdere la ragione, ma gli fanno acquistare l'umiltà per capire la condizione dei poveri e degli emarginati. Quando Cordelia accoglie il padre sofferente, egli implora il suo perdono e gli fa dire di essere un “povero vecchio stupido”, al quale i patimenti e le umiliazioni hanno fatto comprendere che l'amore non è qualcosa che si pretende, ma qualcosa che si deve meritare per diventare ancora di salvezza. È un finale grandioso suggellato dalla morte sacrificale dell'innocente Cordelia uccisa dalle trame delle crudeli sorelle, per cui il vecchio re muore di dolore, ma a loro volta esse sono condannate alla dannazione: Gonerilla avvelena Regana e quindi si toglie la vita.

Esempi di follia nel teatro dell'Ottocento

In pieno Romanticismo si afferma la personalità di Georg Buchner (1813-1837) appartenente a una dinastia di medici e medico lui stesso, giovanissimo docente di anatomia a Zurigo, dove muore per un improvviso attacco di febbre tifoidea. Egli ha lasciato alcune opere fondamentali per il teatro come *La morte di Danton* e *Leonce und Lena*, nonché questo *Woyzek* (1836) considerato un ca-

polavoro assoluto riguardante il tema della follia e della medicina psichiatrica. Johan Christian Woyzek viene accusato dell'omicidio dell'amante e l'autorità giudiziaria chiama in causa il professor Clarus per trovare la verità con gli strumenti della scienza psichiatrica. Il medico, nonostante i sintomi che potevano indurre a dubitare della salute mentale dell'imputato, lo ritiene capace d'intendere e di volere, per cui va affidato alla giustizia penale, dato che il suo delitto è la conseguenza di una vita “instabile, dissipata, indifferente e oziosa” che lo ha condotto a escludersi dalla comunità di coloro che godono “dei benefici di una religione comune, di un governo benefico e tollerante” e dei “privilegi e vantaggi” dello Stato prussiano. Il giovane medico Buchner affronta con la forza dell'immaginazione la vicenda dell'omicida Woyzeck, un individuo disperato vittima della violenza di un sistema sociale e politico, per cui la questione centrale della salute mentale e della responsabilità giuridica dell'assassino passa in secondo piano rispetto alla responsabilità morale dei rappresentanti del potere. Lo stesso psichiatra, esponente della “medicina razionale”, compie un'azione manipolatoria sul soggetto a lui affidato, non riesce a spiegarsi la coesistenza nella stessa persona di comportamenti ragionevoli e di atti di follia, per cui la sua unica preoccupazione è quella di minimizzare i sintomi della follia, rifugiandosi nella terminologia moralistica o religiosa per giudicare Woyzeck un uomo sano di mente ma corrotto dalle passioni. Eppure in quel periodo la psichiatria stava studiando l'ipotesi di una follia transitoria e parziale, mentre in Francia si erano sviluppate la teoria di Pinel sulla “follia senza delirio” e quella di Esquirol sulla “monomania”. Georget, un discepolo di Esquirol, parla di “monstres raisonnables” che possono commettere crimini

atroci senza “motivazioni visibili”, perché affetti da “monomania omicida” che lo psichiatra definisce “un delirio parziale, compatibile con il mantenimento delle facoltà razionali e definito dallo sconvolgimento totale della volontà, dalla perdita definitiva della libertà morale”, ma probabilmente queste teorie erano sconosciute o non erano condivise dal prof. Clarus. Buchner si schiera dalla parte dell'indifeso Woyzeck contro i rappresentanti del potere, decisi a difendere le loro posizioni culturali, sociali e morali. L'autore mette in evidenza come i fattori che hanno portato alla distruzione della personalità del soggetto sono la povertà, il lavoro alienato, il servizio militare, l'indottrinazione e l'umiliazione sessuale, la procedura penale e la psichiatria del momento. Al centro della scena c'è un uomo che è la vittima passiva di un attacco concentrico, una “pattumiera” in cui gli altri riversano la loro immondizia, uno specchio inquietante che riflette in modo terribile la società del momento. Capolavoro del teatro naturalistico è il dramma *Spettri* di Ibsen (1882), che ha come protagonista Helene Alving, la madre del giovane Oswald sacrifica la sua vita per vivere accanto a questo figlio che ha ricevuto dal padre la triste eredità della sifilide ed è destinato a una demenza irreversibile. Nel finale Oswald, ormai prostrato, strappa alla madre la promessa di somministrargli la morfina; la donna prima si rifiuta, ma quando decide di esaudire la richiesta del figlio si trova davanti un essere umano ormai travolto dalla pazzia.

Ibsen mette in scena temi per quei tempi considerati tabù (una malattia innominabile come la sifilide, un possibile incesto di Oswald con la sorellastra Regine, l'alcolismo, l'eutanasia), per cui il dramma viene considerato dagli ambienti conservatori “schifoso e fetido”, una “cloaca scoperta”, una “grossolana, quasi putrida

indecenza”. Esso piace invece al pubblico progressista ed Emile Zola afferma che il dramma ha “la cupa grandezza della tragedia greca” e nello stesso tempo esso è un capolavoro del teatro psicologico e del dramma di idee.

Il tema della pazzia entra a pieno titolo anche nel teatro popolare napoletano quando Eduardo Scarpetta scrive alle soglie del nuovo secolo *‘O miedico d’e pazze* (1908), forse la sua commedia migliore, che ha ancora come protagonista Felice Sciosciamocca questa volta alle prese con il nipote Ciccillo, indisciplinato studente di medicina che, quando lo zio arriva a Napoli, gli fa credere che la pensione dove abita sia una clinica per malati di mente, dove egli esercita le funzioni di primario. Da qui nasce tutta una serie di equivoci e di situazioni comiche che riflettono, attraverso lo specchio della finta follia, valori e sentimenti, pregiudizi e stereotipi comunemente accettati nella vita quotidiana.

Esempi di follia nel teatro contemporaneo

Non poteva essere che il genio di Pirandello ad affrontare in varie opere teatrali il tema della follia a cominciare da *Il berretto a sonagli* (1917) dove affronta in apparenza il classico triangolo del teatro borghese (marito, moglie, amante), ma in realtà il protagonista assoluto è lo scrivano Ciampa in cui si concentra la tensione drammatica di un personaggio sdoppiato in due dimensioni: quella della vita privata e quella delle relazioni sociali. Celebre è la sua “tirata” sulle tre corde che regolano il funzionamento del nostro cervello: la corda civile che serve per vivere in società, la corda seria che serve per ragionare e sistemare le cose della vita, infine la corda pazza che fa perdere la vista degli occhi e fa compiere le azioni

più strampalate. Quando il tradimento della moglie di Ciampa con il suo datore di lavoro diventa palese e i due vengono arrestati, per salvare l’onorabilità e il rispetto di tutti Ciampa propone che la signora Beatrice, che ha denunciato i due amanti passi per pazza (deve indossare il berretto dei pazzi che indica la follia) e si lasci rinchiudere per qualche tempo in manicomio. Quando tutta la famiglia accetta questa soluzione, la donna precipita in una crisi isterica che fa credere a se stessa e agli altri di essere veramente pazza.

Il dramma *Così è se vi pare* (1918) apre la stagione del suo grande teatro all’insegna della follia, infatti i due protagonisti, la signora Frola e il signor Ponza, sono persuasi che ognuno di loro sia pazzo: quando ragiona la signora Frola appare pazzo il genero, quando è questi a ragionare allora pazza appare la donna. Il personaggio di Laudisi (che rappresenta l’autore) si chiede “Chi dei due è pazzo?” e “Non potete dirlo voi come nessuno...perché i dati di fatto che andate cercando...sono stati annullati in sé, nell’animo loro...creando lei a lui, o lui a lei, un fantasma che la stessa consistenza della realtà, dove essi vivono ormai in perfetto accordo, pacificati”. Dunque la verità è soltanto quella che noi percepiamo in determinati momenti, sotto la spinta di impressioni personali, di suggestioni e di stati d’animo, per cui siamo portati a credere che essa sia effettivamente la verità.

Nasce così il “pirandellismo” che avrà la sua massima espressione nei *Sei personaggi in cerca d’autore* e sfocerà nell’altro capolavoro *Enrico IV* (1921), storia di un giovane aristocratico che cade da cavallo e che per dodici anni perde la ragione e si crede l’imperatore Enrico IV. L’uomo, anche quando guarisce, finge per altri otto anni di essere pazzo, irridendo la sua finta corte di dignitari e i suoi visitatori, fino a quando il gioco viene svelato ed

egli uccide il nemico che lo ha fatto cadere da cavallo per uno scherzo, scegliendo per sempre la condizione della follia. È questa la tragedia di una lucida pazzia, la tragedia di un’umanità offesa e tradita, la tragedia di un uomo intelligente che è respinto da una società corrotta e ipocrita, per cui accetta questo esilio imposto ritenendolo migliore della realtà che lo circonda. Non ha tanta importanza la follia del personaggio vissuta come malattia, quanto la follia vissuta come sua libera scelta che sfocia nella vendetta, in una consapevole follia di espiazione che non avrà il conforto della speranza perché destinata a durare per sempre. Enrico IV è il personaggio pirandelliano più complesso (qualcuno lo ha paragonato ad Amleto) che vive lo sdoppiamento della personalità, che indossa la maschera che gli altri gli hanno imposto, che vive un costante conflitto tra passato e presente, tra l’attimo fuggente e la voglia di imprigionarlo.

Eduardo De Filippo, agli inizi della sua carriera di commediografo, affronta il tema della follia sulla scia della tradizione legata al migliore teatro napoletano. Nella commedia *Uomo e galantuomo* (1922), ambientata in un albergo napoletano che ospita una povera compagnia di guitti scritturata da Alberto; questi ha una relazione con Bice e, quando apprende che la donna è incinta, decide di sposarla, ma scopre che è già la moglie del conte Carlo, il quale venuto a conoscenza della relazione, gli chiede delle spiegazioni. Per salvare l’onore dell’amante, Alberto si finge pazzo e viene arrestato per essere portato in manicomio. Bice, per giustificare la sua relazione, rivela alla polizia che si è voluta vendicare dei tradimenti del marito e a quel punto, per salvarsi dall’accusa di adulterio, anche il conte si finge pazzo. Infine Genaro, il capocomico della compagnia, si finge a sua volta pazzo per non pagare il conto

dell'albergo. Nella commedia, che ha un'andatura farsesca, vi è una critica alle convenzioni sociali, al moralismo che giudica in modo diverso il comportamento dell'uomo e della donna. In questo contesto il tema della finta follia è un espediente di natura comica, una metafora della condizione dell'uomo per sfuggire alla miseria e alla debolezza della natura umana.

Il motivo della pazzia è ripreso nella commedia *Ditegli sempre di sì* (1927), ma questa volta è la reale condizione del protagonista Michele, dimesso dopo un anno di manicomio da uno psichiatra fiducioso nelle sue capacità di recupero. Michele è un pazzo tranquillo, socievole, cortese, all'apparenza un uomo normale. In realtà la sua è una follia sottile, perché lo porta a confondere i suoi pensieri con la realtà fino a essere troppo coerente e razionale, per diventare poi pericoloso per chi osa contraddirlo. Siamo di fronte a una "follia della comicità" che porta il protagonista a inventarsi una realtà fittizia e a costringere gli altri in qualche modo a subirla. L'umorismo un po' amaro di Eduardo arriva alla conclusione che i veri pazzi sono liberi fuori, mentre i normali dovrebbero essere rinchiusi, perché il mondo reale è il vero manicomio.

Nel secondo dopoguerra riscuote un vasto successo la commedia *La pazza di Chaillot* di Jean Giraudoux (1945). L'opera inizia con alcuni uomini di affari che hanno scoperto l'esistenza del petrolio nel sottosuolo di Parigi e decidono di far saltare in aria la città. Aurelia la pazza di Chaillot, appresa la notizia, decide di ucciderli tutti convocandoli in un sotterraneo senza uscita, dove sono giudicati e condannati a morte da un tribunale formato da Aurelia e dalle pazze di Passy, di Saint-Sulpice e della Concorde. La morte degli speculatori salverà Parigi dalla distruzione. La commedia si basa sul contrasto tra i signori del mondo affamati

di denaro e il popolo dei derelitti e dei mendicanti che hanno la loro regina nella pazza di Chaillot, la quale li condurrà alla vittoria, perché solo una folle può credere ancora in un mondo dominato dalla legge dell'amore e del disinteresse.

Tutto il teatro dell'assurdo (Beckett, Ionesco, Genet) è percorso da una vena di sotterranea follia che esplose e sale in superficie nella commedia *I fisici* di Friedrich Durrenmatt (1962), la quale si svolge in una clinica per malati mentali, dove due fisici, che si credono Einstein e Newton, hanno ucciso due infermiere, ma la polizia è costretta ad archiviare i casi per manifesta pazzia degli esecutori. Moebius, un terzo fisico che si crede il re Salomone, è innamorato di una infermiera che vorrebbe sposarlo, ma è spinto a ucciderla. Gli altri due fisici rivelano a Moebius di essere dei finti pazzi che si sono fatti ricoverare per scoprire i motivi della sua pazzia; anche Moebius dice di essere un finto pazzo che si finge tale per custodire il segreto di una sua scoperta che potrebbe costituire un gravissimo pericolo per l'umanità. Il primo fisico cerca di carpirgli il segreto della scoperta per darla a una grande potenza per cui lavora, mentre il secondo fisico vorrebbe venderla al migliore offerente. La vera pazza è la direttrice della clinica che è entrata in possesso della scoperta ed ha costruito una enorme fabbrica per sfruttarla, mentre ha spinto i tre fisici a uccidere le infermiere per farne dei pazzi assassini. Ad Einstein, Newton e Moebius non resta che rimanere chiusi nella clinica in preda alla loro lucida e non più simulata follia. Questa commedia ricca di colpi di scena è forse il capolavoro del suo autore e nasconde dietro l'intreccio delle finte pazzie il tema degli armamenti nucleari, ricordando che l'unica vera pazzia è quella celata dietro l'apparenza di una insospettabile sanità mentale.

Un capolavoro del teatro nel teatro è considerato il dramma *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del Marchese De Sade* di Peter Weiss (1964). Con questa opera l'autore inizia una ricerca storica sul potere e sulla sua incontenibile violenza e prende spunto dall'iniziativa del Marchese De Sade di far rappresentare un suo dramma sulla morte di Marat dai malati di mente ricoverati nel manicomio di Charenton. Il dramma vede contrapposte le personalità e le filosofie di Marat e Sade, ma anche le due epoche contrapposte della rivoluzione francese e della restaurazione, per cui è aperto a più interpretazioni: Marat può essere visto come un eroico rivoluzionario o come pazzo sanguinario; Sade può essere considerato un aristocratico pazzo e perverso, oppure un saggio che ha scoperto l'inutilità delle rivoluzioni. Un motivo di ulteriore straniamento dell'opera è dato dal fatto che a interpretarla sono dei pazzi continuamente assistiti da suore e inservienti.

L'ultimo arrivato è il giovane commediografo Ascanio Celestini con il suo teatro della parola ironico e affabulatorio. Nel 2006 egli ha scritto e rappresentato *La pecora nera. Elogio funebre del manicomio elettrico* che ha come protagonisti dei malati di mente numerati da uno a cinque, i quali raccontano la loro storia personale e le loro esperienze di malati all'interno del manicomio. Si tratta di un viaggio attraverso il mondo della follia, analizzato con poesia, comicità e disperazione in una perfetta mescolanza di comico e di tragico.

Bibliografia essenziale

- Gaetano Munafò, *Conoscere Pirandello*, Le Monnier, 1981
Giovanni Antonucci, *Eduardo De Filippo*, Le Monnier, 1981
Fiorenza Di Franco, *Le commedie di*

Eduardo, Laterza, 1984
 Fabrizio Cruciani-Daniele Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Il Mulino, 1987
 Oscar G. Brockett, *Storia del teatro*, Marsilio, 1988
 Marvin Carlson, *Teorie del teatro. Panorama storico critico*, Il Mulino, 1988
 Glynne Wickam, *Storia del teatro*, Il Mulino, 1988
 Johann Drumbl (a cura di), *Il teatro medioevale*, Il Mulino, 1989
 Alessandro Tinteri (a cura di), *Il teatro italiano dal Naturalismo a Pirandello*, Il Mulino, 1990
 Giovanni Querci, *Pirandello: l'inconsistenza dell'oggettività*, Laterza, 1992
 Roberto Alonge, *Luigi Pirandello. Il teatro del XX secolo*, Laterza, 1997
 Roberto Alonge-Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, quattro volumi, Einaudi, 2000/2003

L'Amleto di William Shakespeare

Un eroe moderno tra ragione e follia

William Shakespeare è un grande drammaturgo, perché “descrive gli uomini in tutti i loro aspetti, incongrui, contraddittori, lacerati, fragili, divisi, incomprensibili proprio come sono gli esseri viventi” (August Strindberg). Tra le sue opere la tragedia di Amleto è la più affascinante e misteriosa, complessa e problematica, perché essa appare assolutamente moderna per la vitalità e la polivalenza del protagonista, un intellettuale tormentato dal dubbio che è solito rifugiarsi nello studio e nella riflessione per fuggire da una realtà che lo disgusta. Oggetto di migliaia di analisi e interpretazioni, Amleto è uno dei grandi miti moderni per aver segnato il passaggio dell'Inghilterra dal medioevo all'età rinascimentale, per avere un protagonista che rappresenta il nuovo intellettuale borghese, l'uomo di Copernico e della Riforma, l'uomo con i caratteri tratteggiati da Machiavelli, Montagne e Cartesio, l'intellettuale che ha conosciuto l'Orlando furioso di Ariosto, il Don Chisciotte della Mancia di Cervantes ma soprattutto l'Elogio della follia di Erasmo da Rotterdam.

In quest'ultima opera si parla di una “razionale” forma di pazzia che serve ad affrontare i ciarlatani, i parassiti, i mestatori, la stessa gente che affolla la reggia di Danimarca, la stessa follia che suggerisce al principe Amleto di assumere la maschera del pazzo, di recitare la parte del fool, una mitica figura del folklore popolare che è un buffone stravagante e un manipolatore di parole abile nel saper mescolare furbizia e follia. La figura di Amleto è ancora affascinante, perché riflette l'ambiguità, l'introspezione, lo smarrimento dell'uomo contem-

poraneo impegnato a cercare l'essenza della vita, ma sempre più solo di fronte alla propria coscienza e alla propria ragione. Il tema della vendetta nel teatro elisabettiano.

Nella grande stagione del teatro elisabettiano gode di grande popolarità la tragedia di vendetta, fondata su alcuni elementi ricorrenti: l'apparizione di un fantasma che chiede di essere vendicato, il giuramento di chi ha questo compito, l'uso della pazzia come maschera per difendersi, l'occasione per vendicarsi offerta dallo stesso nemico, la corruzione del protagonista che, nel portare avanti il suo piano, scende allo stesso livello morale del nemico. La tragedia scespiriana, nonostante presenti delle analogie, si allontana da quel genere teatrale, perché contiene una visione innovativa della vendetta, non privilegiando l'azione ma il percorso interiore che conduce all'attuazione della vendetta stessa. Dalle società primitive fino alla società rinascimentale il principio “occhio per occhio, dente per dente” era un dovere che spettava ai parenti prossimi dell'ucciso e in particolare al figlio maggiore ma quest'obbligo morale risulta estraneo ad Amleto che è tormentato dal dubbio, dal bisogno di arrivare alla conoscenza della verità, dal peso di problematiche morali che provocano un rapporto conflittuale con la sua coscienza.

La Danimarca è uno Stato nato dalla forza militare della nobiltà e fondato sulla violenza, governato da un re che è un guerriero sanguinario, anche se valoroso, il quale incarna la politica di conquista e di potere di una società dove vige la legge della vendetta e della ritorsione sanguinaria. Amleto esalta la figura del padre paragonandolo a un dio, nonostante stia scontando in Purgatorio i crimini politici e gli altri peccati che ha commesso.

La complessa personalità di Amleto

In questo mondo vecchio e corrotto Amleto porta una ventata di novità, perché è un uomo di spada ma anche un intellettuale che ha studiato nell'Università di Wittenberg, centro della riforma, del razionalismo, del progresso moderno, dell'erudizione umanistica. Dotato di una grande sensibilità morale e di alti valori spirituali, egli rimane gravemente colpito e disgustato dall'assassinio del padre, dall'usurpazione del trono, dalla scoperta della condotta immorale della madre, tanto da avvertire una nausea che lo spinge fino alle soglie del suicidio rifiutato solo per la paura verso il mistero dell'aldilà ("Così questa troppo solida carne potesse fondersi e disciogliersi in rugiada: o che l'Eterno non avesse stabilito la sua legge contro l'uccisione di sé!...Come sono tediosi, vieti, insipidi e non profittevoli sembrano a me tutti gli usi di questo mondo! Come l'ho a schifo!").

Amleto condanna il comportamento della madre che ha scambiato un essere perfetto con un uomo ignobile, vile, ipocrita e fraticida come Claudio, il quale governa uno Stato in preda alla corruzione, all'ipocrisia, alla repressione. Il nuovo re, che nutre dei sospetti verso Amleto, guida tutti gli intrighi di corte; condanna il principe all'esilio in Inghilterra e ordina di ucciderlo appena giunto a terra; ordisce il complottto finale, coinvolgendo un Laerte assetato di vendetta per la morte del padre e della sorella Ofelia. Al fianco del re opera il primo ministro Polonio che incarna una politica fondata sulla macchinazione, la manipolazione, lo spionaggio: è lui a proporre di sorvegliare Amleto, perché la follia dei grandi non può rimanere senza controllo; a usare la figlia per circuire Amleto e strappargli la verità; a spiare l'incontro-scontro tra madre e figlio, stando nascosto dietro una

tenda e pagando con la vita questa sua predisposizione all'intrigo.

Amleto, con la sua anima ferita e tormentata, s'interroga sul comportamento più giusto da seguire per assolvere il dovere della vendetta, sul confine tra il bene e il male, sulle ragioni per vivere il presente e per comprendere il destino ultimo dell'uomo. Senza più le certezze religiose e politiche del medioevo, egli avverte l'obbligo di sperimentare, sondare e capire le motivazioni del suo agire.

Nonostante le sue incertezze, egli trova il coraggio di avventurarsi in un mondo ingannevole di cui non conosce i confini, di accettare una sfida che lo carica di nuove responsabilità, di rinunciare al suo mondo giovanile, agli studi, agli amici, all'amore, al trono. I suoi dubbi lo spingono ad avere dei comportamenti contraddittori: a volte è un sognatore erudito e indolente, incapace di portare a termine un atto di vendetta; a volte è un assassino impulsivo e brutale; in alcune occasioni è tenero, amorevole, sensibile, raffinato, in altre è spietato, beffardo e perfino volgare.

Erving Goffman, nella sua opera *La vita come rappresentazione*, ci aiuta a capire questi modi di operare, quando dice che ogni individuo agisce trasmettendo il proprio io particolare per mezzo di comportamenti esteriori e di parole come fa un attore chiamato sulla scena a interpretare un ruolo.

Noi siamo quello che recitiamo, perché comunichiamo attraverso la rappresentazione e l'interpretazione di una vasta gamma di ruoli che cambiano a seconda dell'uditorio e che richiedono delle capacità drammatiche per entrare pienamente nella parte che s'interpreta. Amleto, che è un profondo conoscitore dell'arte drammatica, si trova al centro di uno spettacolo che riflette la concezione scespiriana del teatro, che deve essere considerato lo specchio della natura, lo specchio

chiaro della società, lo specchio del tempo con lo scopo di conferire un volto alle virtù e ai vizi dell'umanità. Con i materiali drammatici che ha a disposizione, egli riesce a trovare una parte da interpretare ogni volta che sale sul palcoscenico della vita, passando attraverso una successione di ruoli che gli consentono di apparire agli altri recitanti come un diverso, un estraneo, un pazzo, anche se, dietro i suoi vaneggiamenti, s'intravede un disegno razionale regolato da un preciso schema mentale finalizzato alla ricerca della verità.

Le due protagoniste femminili In questo percorso verso la catarsi finale, troviamo al fianco di Amleto due donne che interpretano un ruolo importante: Gertrude e Ofelia. La regina Gertrude è la madre alla quale il figlio non perdona di essere passata con troppa rapidità da un letto all'altro, spinta dalla lussuria e vittima di una libidine che "si abbuffa vorace di sudiciume". Amleto, rivolgendosi alla donna con il furore di un amante geloso e di un figlio tradito, le ordina di praticare l'astinenza sessuale, perché il suo non può essere un nobile sentimento amoroso; la prega di non rivelare a nessuno la sua finta follia e di riferire al re che suo figlio è veramente impazzito. La regina crede in questa finzione o in una reale follia? Difende e protegge suo figlio? In ogni caso asseconda i suoi piani e si riscatta salvandogli la vita, quando nel duello finale impedisce ad Amleto di bere il vino avvelenato che lei ha già bevuto.

Ofelia è una fanciulla innocente e sinceramente innamorata del principe e, quando lui entra nella sua stanza indossando la maschera del folle, la giovane sente vacillare il suo amore, respinge le sue lettere e le sue profferte amorose, corre dal padre per dirgli che Amleto è vittima di una follia che Polonio scambia per la pazzia propria di un innamorato respinto. A sua volta Polonio, dopo avergli ordinato di

non cedere alle lusinghe del principe che, per gli obblighi del suo rango, non potrà mai essere il suo sposo, la manipola e la strumentalizza, inviandola a sondare lo stato mentale del principe. Amleto, pur amandola, vede in Ofelia una femmina soggetta a peccare e a generare altri peccatori, per cui sfoga su di lei la propria misoginia in una scena di brutale violenza: “Dio vi ha dato una faccia e voi vene fate un'altra. Ancheggiate, ondeggiate, bisbigliate. date nomignoli alle creature di Dio e spacciate la vostra impudenza per candore. Via non ne voglio più sapere. Mi ha reso pazzo. Dico che i matrimoni non s'hanno più da fare. Quelli che si sono sposati – tranne uno – vivranno. Gli altri resteranno come sono. Va, chiuditi in convento”.

Ofelia, sconvolta per la morte del padre e per l'abbandono dell'uomo che ama, si trova avvolta da una tragica solitudine che finisce per farla impazzire e farla morire affogata in un fiume, vittima innocente e sacrificale di una società violenta e crudele, specchio di un mondo marcio dove nessuno prega, nessuno si pente, nessuno perdona, dove a pagare sono gli esseri più deboli e indifesi, dove l'amore è una variabile che il teatro della vita non prevede e non comprende. Questa tragedia finisce praticamente di fronte alla tomba di Ofelia, quando Amleto confessa pubblicamente il suo amore e afferma il primato del suo dolore rispetto al fratello che lo accusa di aver fatto impazzire e spinto al suicidio la giovane.

La follia di Amleto realtà o finzione?

“Il tema della follia occupa in Shakespeare una posizione estrema nel senso che essa è senza rimedio. Niente la riporta mai alla verità e alla ragione: la follia, nei suoi vani ragionamenti, non è vanità; il vuoto che la riempie è un male molto aldilà della mia scienza, come dice il medico a proposito di Lady Macbeth; è già la pienezza della morte: una fol-

lia che non ha bisogno di medico” (Michel Foucault)

La pazzia di Amleto è vera o falsa? Amleto è folle o si finge folle? In ogni caso il principe, per mezzo della follia, si ritaglia uno spazio di libertà per arrivare attraverso la menzogna a scoprire la verità. La sua è una follia ambigua, simulata per trarne un vantaggio quando è solo o con gli amici è lucido e consapevole, è capace di profonde riflessioni; quando finge di essere folle assume il ruolo del vendicatore. In questo vortice di ragione e pazzia, Amleto è costretto a distinguere che cosa è reale e che cosa è apparenza, anche se le sue barriere psicologiche cominciano a vacillare, tanto da apparire gioioso e triste, comico e violento, un uomo dagli alti ideali che ama e odia la vita, una persona sensibile ma con una debole volontà. Dotato di una coscienza iperattiva, egli cade facilmente nella recriminazione e nell'autoflagellazione, soppesa e valuta ogni suo pensiero, non giustifica nessuna azione, per cui il suo percorso verso la verità arriverà a trovare una soluzione solo alla fine della storia. Sulla base di questi elementi si può avanzare l'ipotesi che Amleto soffra di una voluptas dolendi non patologica, ma derivante dalla sua condizione di figlio chiamato ad assolvere un compito che non sente come un dovere, di persona costretta a esplorare le radici più profonde della fragilità umana, a saldare il conto con il proprio destino.

Il tema della follia ha fatto nascere diverse teorie psicoanalitiche che possono sembrare persino eccessive, tenuto conto che siamo di fronte a un personaggio nato dalla fantasia di un autore. Tuttavia, dopo la scoperta fatta nel 1896 dallo storico inglese Brandes, per il quale questa tragedia sarebbe stata scritta da Shakespeare agli inizi del Seicento, poco dopo la morte del padre, molti autori, compreso Freud, ritengono che dietro il personaggio di Amleto si celi la persona

del suo creatore e che l'opera rappresenti una catarsi psicologica destinata a risolvere i problemi esistenziali del drammaturgo. Del resto è incontestabile che la tragedia, alla quale Shakespeare ha lavorato dal 1589 al 1601, rappresenti una svolta fondamentale nella sua vita e nella sua opera, perché appare completamente diversa dai precedenti drammi storici inglesi e ha pochi punti di contatto con i sedici grandi drammi scritti successivamente.

Lo psicanalista André Green sostiene che in Amleto sono presenti tre livelli di follia: il primo livello è al servizio dell'astuzia e si basa sulla dissimulazione, che il principe usa per realizzare il suo progetto di vendetta con un gioco destinato a inquietare i suoi nemici che non sanno più chi egli sia; il secondo livello è la passione malinconica che nasce dal lutto per la ferita inferta ai suoi sentimenti filiali, per il crollo dell'immagine idealizzata della madre degradata dal ruolo di madre a quello di prostituta; l'ultimo livello è la follia amorosa che porta Amleto a scaricare la sua misoginia e il suo odio su Ofelia e sulla madre. Amleto ha scoperto che il candore materno nasconde la sfrenatezza del peccato; ha intuito che Ofelia, immagine della purezza e della sincerità, è stata usata come esca per tendergli una trappola e la colpisce verbalmente con estrema violenza, gettando le premesse perché la fanciulla cada vittima di una vera follia.

Nell'analizzare il personaggio di Amleto, Freud ritiene che il suo inconscio desiderio di uccidere il padre e di giacere con la madre sia stato rimosso, facendo così rallentare la sua azione e facendo risvegliare in lui quelle pulsioni e quei desideri sopiti nel confronto con la realtà. “Il mito di re Edipo che uccide il padre e prende in moglie la madre, rivela il desiderio infantile, contro cui interviene più tardi la ripulsa della barriera contro l'incesto. La creazio-

ne poetica dell'Amleto di Shakespeare nasce sul medesimo terreno del complesso incestuoso, questa volta meglio mascherato... Nell'Edipo l'infantile fantasia di desiderio, su cui l'opera si concentra, viene evidenziata e portata a compimento come nel sogno; nell'Amleto resta rimossa e la sua presenza c'è rivelata unicamente, come avviene in una nevrosi, dagli effetti inibitori che ne sono la conseguenza.

L'effetto prodotto nell'Amleto non esclude il fatto che si possa ignorare del tutto la personalità dell'eroe del dramma, che è costruito sulla sua riluttanza a compiere il gesto di vendetta assegnatogli; l'opera non ci dice il motivo di questa esitazione, né i più disparati tentativi di interpretazione hanno potuto indicarlo" (Sigmund Freud, L'interpretazione dei sogni).

Secondo Freud, Amleto è un malato d'isteria e questo spiega sia la sua esitazione a uccidere lo zio per vendicare il padre, sia l'indifferenza con cui manda a morire due cortigiani e uccide Laerte: "La sua coscienza è il suo inconscio sentimento di colpa. E non sono forse isterici la sua freddezza sessuale quando parla con Ofelia, la sua reiezione dell'istinto di generare figli, e infine il suo transfert dell'azione da suo padre a Ofelia? E forse che alla fine non riesce, esattamente allo stesso singolare modo con cui lo fanno i miei isterici, ad attirare su di sé la punizione e a subire lo stesso destino del padre, quello di essere avvelenato dallo stesso rivale?" (Lettera a Wilhelm Fliess del 15 ottobre 1897).

Jung sposta l'attenzione dalla pulsione sessuale di Amleto verso la madre alla figura del Padre, sostenendo che l'emersione simbolica della figura paterna nei sogni diventa il veicolo di una normativa sociale ("Nei sogni, è da una figura di padre che provengono decisive persuasioni, proibizioni, consigli"). Jung ritiene che il nostro inconscio si

serva di immagini (gli archetipi) che illustrano tutta una serie di tematiche psicologicamente connesse tra di loro. Nel caso di Amleto l'apparizione del fantasma paterno diviene un'apparizione dell'archetipo, una proiezione psichica che attraverso le immagini trova la sua voce, per cui questa irruzione del soprannaturale nel mondo reale nasce dalle profondità inconscie dell'individuo.

Considerazioni finali

Aldilà di tante analisi e valutazioni, possiamo affermare che nessun'altra opera teatrale contiene una così vasta gamma di sentimenti e di azioni, nessuna offre un'immagine così ricca e complessa dell'operare umano, nessuna sa meglio analizzare gli aspetti più segreti dell'anima, perché in questa tragedia sono rappresentate le vicende individuali e dello Stato, le amicizie e gli affetti, gli odi e le uccisioni, i tradimenti e le congiure, le pene d'amore e le perversioni sessuali, la razionalità e la follia dell'uomo. Incapace di dare delle risposte e delle certezze, Amleto rimane solo sul palcoscenico e affida a Orazio il compito di raccontare la sua vera storia, perché tutto "il resto è silenzio". Perdonare Amleto è come perdonare noi stessi consapevoli che egli ha saputo colmare l'abisso tra il recitare di essere qualcuno e l'essere qualcuno.

Shakespeare ha teatralizzato i valori della libertà e della responsabilità, ha introdotto l'idea che la volontà umana può essere libera senza essere inquinata dal peccato, perché l'individuo possiede il libero arbitrio senza il quale nessun uomo avrebbe la possibilità di scegliere il proprio destino.

Amleto, a differenza di Edipo e di Oreste, non agisce sotto l'imposizione del Fato, ma è il principale artefice di se stesso, non si lascia imprigionare dalle circo-

stanze nemmeno quando le scelte gli vengono imposte dall'alto. La sua è la storia di un giovane che prende coscienza di una malattia spirituale ancora presente in qualsiasi società, perché il "marcio" di Elsinore colpisce non solo la sensibilità del protagonista, ma la nostra attuale sensibilità. In questa sua tragedia Shakespeare ci mostra un eroe che il mondo crocifigge alla croce del tempo, condannandolo a vivere in una società dove essere, rispetto al non essere, richiede uno sforzo tremendo.

Nello stesso tempo l'autore propone una nuova ricchezza di pensieri e di emozioni, un nuovo modo di rappresentare il dolore, chiamando Amleto a decidere tra stoicismo e attivismo, tra la scelta di morire e l'impegno di vivere, tra l'attrazione per l'ignoto e il pensiero che la morte non costituisce la fine di un'esistenza travagliata, ma l'inizio di un nuovo tormento. Nel suo celebre monologo è assente ogni segno di follia, perché esso contiene una profonda saggezza rappresentata da parole che sono la discesa nel più profondo mistero dell'umanità, la più drammatica riflessione sulla vita.

Bibliografia essenziale

- William Shakespeare, Amleto, traduzione di Eugenio Montale, Vallecchi, 1949; Mondadori, 1977
Giorgio Melchiori, Shakespeare, Laterza, 1994
Isabella Imperiali (a cura di), Shakespeare al cinema, Bulzoni, 2000
Harold Bloom, Shakespeare. L'invenzione dell'uomo, Rizzoli, 2001
Andrew C. Bradley, La tragedia di Shakespeare. Storia, personaggi, analisi, Rizzoli, 2002
Aldo Carotenuto, L'ombra del dubbio. Amleto nostro contemporaneo, Bompiani, 2005
Ekkehart Krippendorff, Shakespeare politico. Drammi storici, drammi romani, tragedie, Fazi Editore, 2005

Massimo Cacciari, *Hamletica*, Adelphi, 2009

Stefano Manferlotti, *Shakespeare*, Salerno Editrice, 2010

Nadia Fusini, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, 2010

Film consigliati

Amleto, regia e interpretazione di Laurence Olivier, GB, 1948

Amleto, regia e interpretazione di Carmelo Bene, Italia, 1973

Hamlet, regia e interpretazione di Kenneth Branagh, GB-USA, 1996

Il Macbeth di William Shakespeare

La tragedia del potere e della follia

A quattrocento anni dalla morte di Shakespeare ci rendiamo sempre più conto che nelle sue opere è stato trattato ogni argomento riguardante la vita umana, compreso il tema del potere e della follia, che nel teatro elisabettiano ha sempre avuto un ruolo drammaturgico importante come strumento per esprimere quel malessere che si avverte in tutte le manifestazioni artistiche tardorinascimentali e barocche. Dopo il tormentato periodo della Riforma e della Controriforma, si è diffuso in Europa un certo pessimismo antropologico, mentre il razionalismo e lo sperimentalismo, che si sono affermati in ambito scientifico, convivono con le arti magiche e con l'occultismo, per cui nel teatro si registra una diffusa presenza di fantasmi, streghe e creature soprannaturali.

Macbeth diviso tra orrore e follia

Macbeth è una tragedia che riflette questo clima culturale per l'intrusione del soprannaturale, per la tensione psicologica dei protagonisti, per il predominare della violenza e del sangue, per l'infuriare degli elementi naturali, per le cupe atmosfere notturne che incombono sulla brughiera e sugli angusti spazi di un castello, per la rapidità delle azioni che non concedono tregua allo spettatore. Siamo di

fronte a un'opera dominata dal colore nero a volte squarciato dai lampi di una tempesta ("Vedete come i Cieli, quasi sconvolti dall'atto dell'uomo, minacciano il suo teatro sanguinoso...E' a causa del predominio della notte, o per la vergogna del giorno, che l'oscurità seppellisce il viso della terra quando dovrebbe baciarla la viva luce") o dalla fioca luce delle torce. L'altro colore dominante è il rosso del sangue, che segna il tragico cammino dei protagonisti verso la follia e la morte.

Si assiste, in un susseguirsi di orrori, all'angoscia di un uomo che corre freneticamente verso la propria condanna, alla trasformazione di un guerriero generoso e leale in uno spietato assassino e in un crudele tiranno che, sotto la spinta illusoria delle streghe, è divorato dalla febbre del potere fino al punto di distruggere se stesso e la vita della sua compagna. Al centro della tragedia si colloca pertanto la sfrenata *ambizione* di Macbeth, un pensiero che diventa ossessione, che fa perdere il controllo della morale e la cognizione della realtà, per diventare un baratro destinato a inghiottire un uomo proclamatosi re. Macbeth non può essere però considerato la vittima di un destino avverso, perché le profezie delle streghe costituiscono solo un incentivo alla sua volontà, dato che egli continua a esercitare il suo libero arbitrio e a trovare l'occasione favorevole per attuare un piano di conquista del potere che già esisteva nella sua mente.

Un'altra componente della personalità di Macbeth è l'*immaginazione* che lo rende vulnerabile, facendogli perdere il senso della realtà e fa-

cendo in modo che la sua coscienza sia oppressa da paure, sospetti e allucinazioni. Egli commette determinate azioni senza calcolare o prevedere gli effetti che queste avranno sul suo animo e sulla sua vita, per cui non riuscirà mai a essere in armonia con la sua natura psicologica, perché l'immaginazione lo rende un alienato perseguitato da una mente ormai fuori controllo che gli fa scambiare le allucinazioni per la realtà, secondo un meccanismo psicologico che provoca un continuo passaggio dalla coscienza al terrore, dalla passione alla fantasia, un meccanismo con cui non si può scendere a patti, perché diventa una condizione psicologica misteriosa e imprevedibile, che può condurre fino alla pazzia.

Macbeth diventa in questo modo la più profonda rappresentazione di quel male che è sempre latente nelle strutture di potere della società, ma che è anche nascosto dentro di noi tanto da condizionare a volte i nostri comportamenti quando ci cerca in forme eccessive il successo, la ricchezza, la scaltrezza sociale e professionale. Macbeth, proprio perché non possiamo attribuire la responsabilità delle nostre azioni solo agli altri o alle strutture politiche ed economiche della società, diventa lo specchio della nostra coscienza individuale e collettiva. Costretto a convivere con l'ossessione della conquista del potere, finisce per negare se stesso e per uccidere dentro di sé la coscienza e l'immaginazione, per trasformarsi in un brutale tiranno che diffonde il male nella società. Macbeth è soggetto a un processo di automutilazione spirituale che lo costringe a

gettarsi alle spalle la *prudente ragione* nella consapevolezza che, dopo avere sparso tanto sangue, non può tornare indietro ed è costretto a portare avanti un progetto che causerà innumerevoli vittime, gravi danni fisici e morali a tutta la società ("Le cose cominciate nel male, dal male traggono forza"), fino a quando si renderà conto con angoscia dell'inutilità delle sanguinose azioni commesse. E' opportuno, tuttavia, sottolineare che Macbeth non solo non prova mai dei rimorsi, ma non tenta mai di giustificare le proprie azioni e la propria malvagità nemmeno a se stesso, anche se è consapevole che dovrà fare i conti con la sua coscienza fin dalla sua prima azione criminale, quando sente udire una voce che grida "Macbeth non dormirai più, Macbeth assassina il sonno innocente, il sonno che riavvia la matassa scompigliata dell'affanno, morte della vita d'ogni giorno, bagno della dura fatica, balsamo delle anime ferite ...primo nutrimento nel banchetto della vita".

Il tragico destino di lady Macbeth

Lady Macbeth è l'altra protagonista che nella prima parte della tragedia agisce costantemente al fianco del marito in una salda unione finalizzata alla conquista del potere. La donna, che ha un carattere forte, nel momento di assassinare il re Duncan si mostra la più risoluta e feroce, liberando Macbeth dagli scrupoli della coscienza, perché gli ricorda che i suoi sogni di potere si potranno realizzare solo compiendo quel crimine che lo

porterà alla conquista del regno, applicando la ragione di Stato secondo una fredda logica "machiavellica".

Nella società di quel tempo, completamente controllata dagli uomini, le donne sono socialmente emarginate ed escluse dal sanguinoso gioco del potere, perché servono soprattutto per mettere al mondo dei figli da mandare alla guerra. Lady Macbeth ricopre, invece, un ruolo determinante per l'energia che mette nel sollecitare il marito ad agire, a tenere nascosti i propri sentimenti, a trasformare il suo coraggio di guerriero nel coraggio di uomo politico: "Il tuo volto è come un libro in cui gli uomini possono leggere cose strane. Per ingannare il mondo, assumi il suo aspetto, appari come il fiore innocente, ma sii la serpe che vi si cela sotto... La tua natura è troppo piena di latte dell'umana bontà...Tu vorresti essere grande, non sei senza ambizione, ma non vuoi che il male l'accompagni. Ciò che desideri ardentemente, lo vorresti però santamente, non vuoi barare, eppure accetteresti di vincere con l'inganno".

Lady Macbeth è una delle figure femminili meglio tratteggiate da Shakespeare per la fermezza della sua volontà, per la capacità di tenere in scacco la coscienza del marito nei momenti di debolezza, perché non conosce la differenza tra volontà e azione e sa tenere gli occhi fissi su quella corona da conquistare senza fare distinzioni morali, né badare ai mezzi per conquistarla. Lady Macbeth appare granitica quando si appresta nel portare a termine il suo disegno criminale, pronta a sacrificare la sua stessa femminilità

tà: “Venite, spiriti che agitate pensieri di morte, snaturate in me il sesso, riempitemi tutta, dal capo ai piedi, della più crudele ferocia! Condensate il mio sangue, chiudete in me ogni via, ogni accesso al rimorso, ché nessun pungente ritorno alla pietà naturale scuota il mio truce proposito o metta indugio fra esso e il compimento! E voi, ministri di assassinio, dovunque voi siate nelle vostre invisibili forme, al servizio della malizia umana, venite alle mie mammelle di donna e prendetevi il mio latte in cambio del vostro fiele!” Eppure questa donna si ritrae progressivamente sullo sfondo, lasciando che Macbeth percorra da solo quel suo cammino tracciato con il sangue e tragicamente illuminato da lampi di follia. La sua mente, che sembrava invincibile nella sua sublime crudeltà, comincia a vacillare quando dall'inconscio cominciano ad affiorare improvvisi sensi di colpa provocati da una continua tensione interiore che la spinge verso la pazzia. La gioia della conquista del trono di Scozia si è come incrinata e quello che rimane è un senso di stanchezza e di debolezza; la regina si accorge che Macbeth, preso dalle sue angosce, ha perduto la pece e ha ancora bisogno del suo aiuto (“Ho la mente piena di scorpioni, cara moglie!”), per cui cerca di stargli vicino per confortarlo e rasserenarlo, soffocando le proprie ansie e la propria sostanziale solitudine. Questo stato d'animo la rende incapace di difendersi, le toglie la libertà nel decidere il proprio destino, la trasforma in una larva di donna privata di quel sonno che dà un momento di oblio e di pacificazione, in un

fantasma vivente condannato a cercare di notte la luce del giorno, costretta a lavare quelle mani che vede continuamente insanguinate fino a cercare la pace nella morte.

Freud ha cercato di trovare la causa di questo crollo psichico nella sterilità della donna che ha privato il re di figli legittimi eredi alla corona: “Credo che si possa capire la trasformazione della sua crudeltà in rimorso, come reazione all'impossibilità di avere figli, a un fatto cioè che la convince della sua impotenza di fronte alle leggi della natura e al tempo stesso le ricorda che per sua colpa il delitto è stato privato della parte migliore dei frutti che poteva dare”. Questa spiegazione è apparsa nel tempo insufficiente per giustificare un così grave trauma mentale, perché quel sogno condiviso di grandezza non sembra più sufficiente a sostenere una mente caduta ormai preda di quei ricordi che emergono dalla profondità dell'inconscio per arrivare alla superficie dell'intelligenza. Il sonnambulismo, una condizione nella quale si perde ogni nesso razionale nel susseguirsi delle immagini e delle idee, diventa il sintomo di una pazzia che si manifesta nell'ossessione per il sangue, nell'insonnia, nella paura del buio, fino a cadere in uno stato ossessivo-compulsivo che finisce per spezzare la sua personalità, per cui sceglierà la morte, “concludendo con un gesto innaturale un'esistenza innaturale” (Agostino Lombardo).

Il medico di corte, convocato per curare la sua malattia, dichiara la propria impotenza: “Questa infermità va oltre la mia arte...I fatti contro natura

producono turbamenti contro natura; gli animi colpevoli confidano i propri segreti al guanciaie che è sordo. Questa donna ha più bisogno del prete che del medico... Sorvegliatela, allontanate da lei tutto ciò con cui potrebbe farsi del male...Mi ha empito l'animo di sbigottimenti e gli occhi di stupore. Penso, ma non oso parlare”. Lo stesso Macbeth chiede al medico d'intervenire: “Cerca di guarirla: non hai una qualche medicina per uno spirito infermo? Non puoi strappare dalla memoria un cruccio che vi si è radicato, cancellare dal cervello le angosce che vi sono state scritte? Non puoi liberare con qualche antidoto che dia dolcemente l'oblio un petto gravato da quel pericoloso ingombro che preme sul cuore?”. Deluso di fronte all'impotenza della scienza medica, il re chiede ironicamente al medico un rimedio di tipo politico: “Getta la tua scienza ai cani...Dottore, se tu potessi fare la diagnosi del mio paese, trovarne il male, guarirlo e ridargli la salute di un tempo, ti applaudirei tanto che l'eco tornerebbe ad applaudirti”.

Il crollo delle illusioni e la fine di Macbeth

Macbeth, dopo avere accolto con indifferenza la notizia del suicidio della moglie, sente di essere stato abbandonato da tutti, tradito dalle streghe che gli avevano promesso l'invulnerabilità, si rende conto del fallimento del suo progetto di potere e di onnipotenza. Comprende che la sua punizione sarà più spietata di quella della moglie, perché ormai sa di avere sbagliato, di non poter

far nulla per modificare i suoi errori, per fermare il meccanismo che lo sta distruggendo e portando verso l'autodistruzione. Si prepara ad affrontare i suoi nemici sorretto solo dalle profezie delle streghe, ma anche queste si rivelano un inganno, per cui non gli resta che abbandonarsi alla morte, dando prima sfogo al suo profondo pessimismo: "Domani, e poi domani, e poi ancora domani: così, a piccoli passi, giorno dopo giorno, il tempo striscia fino all'ultima sillaba degli anni divenuti soltanto un ricordo; e tutti i nostri ieri non hanno fatto che illuminare a dei pazzi la via che conduce alla polvere della morte. Spegniti, spegniti, piccola candela! La vita è solo un'ombra che cammina, un povero commediante che si pavoneggia e si dimena per un'ora sulla scena e poi cade nell'oblio: la storia raccontata da un idiota, piena di frustrazione e di foga, e che non significa nulla".

Per leggere la tragedia

Macbeth, traduzione di Vittorio Gassman, Mondadori, Oscar Classici, 2004

Macbeth, traduzione di Paolo Bertinetti, Einaudi, 2016

Bibliografia essenziale

Giorgio Melchiori, *Shakespeare*, Laterza, 1994

Isabella Imperiali (a cura di), *Shakespeare al cinema*, Bulzoni, 2000

Harold Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Rizzoli, 2001

Andrew C. Bradley, *La tragedia di Shakespeare. Storia, personag-*

gi, analisi, Rizzoli, 2002

Franco Ferrucci, *Il teatro della fortuna. Potere e destino in Machiavelli e Shakespeare*, Fazi editore, 2004

Ekkehart Krippendorff, *Shakespeare politico. Drammi storici, drammi romani, tragedie*, Fazi Editore, 2005

Stefano Manferlotti, *Shakespeare*, Salerno editrice, 2010

Nadia Fusini, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, 2010

Agostino Lombardo, *Lettura del Macbeth*, Feltrinelli, 2010

Film consigliati

Macbeth, regia di Orson Welles, Stati Uniti, 1946, interpreti Orson Welles e Janette Nolan

Il trono di sangue (Il castello della tela di ragno), regia di Akira Kurosawa, Giappone, 1957, interpreti Toshito Mifune e Isuzu Yamada

Macbeth, regia di Roman Polanski, Gran Bretagna, 1971, interpreti Jon Finch e Francesca Annis

Macbeth, regia di Justin Kursel, Gran Bretagna, 2015, interpreti Michael Fassbinder e Marion Cotillard

LA TRAMA

Macbeth e Banquo hanno sconfitto Macdonwald e Cawdor, vassalli del re di Scozia Duncan, i quali si erano ribellati al trono. Nella brughiera i due generali incontrano tre streghe, le quali dicono a Macbeth che presto sarà barone di Cawdor quindi re di Scozia, mentre Banquo non sarà re ma padre di una stirpe reale. Macbeth riceve la notizia che il re l'ha nominato barone di Cawdor e che sarà

ospite nel castello di Dunsinane per rendergli onore. Macbeth, in una lettera, racconta della profezia fatta dalle streghe e Lady Macbeth giura che aiuterà il marito a conquistare il trono con qualsiasi mezzo. Dopo il ritorno di Macbeth, i due coniugi decidono di uccidere il sovrano e la donna appare più risoluta a portare a termine il loro piano, superando le indecisioni del marito. Dopo avere drogato le guardie con un sonnifero, Macbeth uccide Duncan e la scia i pugnali insanguinati nelle mani dei due soldati. Il mattino successivo il nobile Macduff scopre il cadavere del re, quindi Macbeth accusa e uccide le due guardie. Malcom, figlio del re ed erede al trono, fugge dal castello, temendo per la sua vita, per cui Macbeth è incoronato re, essendo il parente più vicino al defunto sovrano. Macbeth, divenuto re di Scozia, è tormentato dalla paura e dai sospetti, per cui decide di eliminare tutti i suoi possibili rivali. Fa assassinare anche il compagno d'arme Banquo, il cui fantasma gli compare dinanzi durante un banchetto di corte, facendo precipitare il re nel terrore e nella follia. Macbeth incontra di nuovo le streghe, le quali lo tranquillizzano, dicendogli che starà al sicuro fin quando la foresta di Birnam non si muoverà contro il castello di Dunsinane; gli dicono, inoltre, potrà essere ucciso solo da un uomo non nato da donna. Malcom instaura un regime di terrore, facendo sterminare i nobili e le loro famiglie. Macduff riesce a fuggir e a rifugiarsi presso Malcom che sta organizzando un esercito per spodestare il tiranno. Lady Macbeth è ormai in preda alla

follia e, dilaniata dai rimorsi e dalle visioni dei delitti commessi, si toglie la vita. Quando l'esercito di Malcom avanza verso il castello reale, mimetizzandosi con i rami della foresta di Birnam, Macbeth comprende l'inganno delle streghe e il fallimento della sua vita, ma affronta con coraggio l'esercito nemico e ride beffardo di fronte Macduff che lo sfida a duello ma, quando questo gli dice di essere nato con il taglio cesareo, desiste dal combattere e si lascia uccidere dal suo avversario, che porterà la testa del tiranno a Malcom, il nuovo re di Scozia.

Il tema della follia nell'opera lirica

La "grande scena" della pazzia nasce con il melodramma barocco e trionfa con il Romanticismo

Il tema della follia è stato sempre presente nel mondo dello spettacolo fin dai tempi dell'antica Grecia, dove nasce e si afferma il teatro classico. Questo tema si sviluppa poi in modi diversi attraverso i secoli, dalla medioevale "festa dei folli" alla Commedia dell'arte, dal grande teatro moderno al teatro contemporaneo, come si vedrà in un prossimo contributo sul rapporto tra follia e teatro di prosa.

Quando nel Seicento nasce e si afferma il melodramma, prende corpo sul palcoscenico la cosiddetta "gran scena", nella quale un cantante o una cantante devono confrontarsi con l'esecuzione di un'aria musicalmente molto elaborata, in cui è necessario dare prova delle proprie risorse vocali e capacità interpretative. L'aria ha quindi rappresentato per tutto il Seicento e il Settecento il momento della massima tensione espressiva, durante la quale il personaggio dà libero sfogo ai sentimenti più disparati, mettendo al primo posto la passione amorosa.

L'avvento del Romanticismo

Il massimo della drammaticità si raggiunge tuttavia nel corso del Romanticismo, quando s'invoca la piena libertà personale e creativa dell'artista,

si rivaluta l'inconscio come sede delle idee e delle immagini più riposte da cui saper trarre l'ispirazione, riuscendo a percepire tutto quello che poteva sfuggire alle facoltà coscienti. È il trionfo delle passioni, l'esaltazione del sentimento che riesce ad avvicinarsi all'Assoluto, che si propone di cogliere quegli aspetti della realtà dinanzi ai quali la ragione è destinata a fallire. Pertanto la letteratura, le arti, la musica sono considerate come l'immediata filiazione e genuina espressione del sentimento. L'artista si sente un "diverso", dotato di una sensibilità fuori del comune in continua lotta con la realtà che lo circonda, mentre la sofferenza, l'inquietudine, la religiosità tormentata sono avvertite come elementi propri di una moderna sensibilità, per cui alcuni aspetti della vita umana sono definiti "romantici": la rappresentazione del dolore individuale e universale, l'effusione dei sentimenti, il pessimismo, la nostalgia per il passato, il sogno, il senso dell'infinito e quindi il contrasto tra illusione e realtà.

A partire dal primo Ottocento il tema della follia acquista una particolare rilevanza, anche se esso era già presente nel melodramma barocco, basti pensare all'*Orlando furioso* (1733) di Handel, che contiene la più celebre scena della pazzia del Settecento. In questo periodo anche nell'opera buffa si tiene conto della psicologia dei personaggi e dei loro sentimenti, tanto che la follia appare abbastanza spesso come finzione, smarrimento onirico, perdita d'identità, vera malattia mentale, come si riscontra nella *Nina pazza per amore*

(1789), uno dei maggiori successi di Paisiello.

Il merito di questo approfondimento dei sentimenti deve essere attribuito ai poeti Apostolo Zeno e Metastasio, che ridanno dignità letteraria al libretto d'opera. Soprattutto a Metastasio, autore di 27 libretti sui quali vengono composte circa 900 opere, spetta il merito di avere ridotto il numero delle arie e dei cambiamenti di scena rispetto al teatro del Seicento, di aver dato maggiore importanza all'intreccio e alla personalità dei personaggi, di aver conferito una maggiore eleganza alla melodia del verso e alla qualità poetica del testo, tanto da costituire un punto di riferimento per molti librettisti dell'Ottocento. Il Romanticismo vede l'affermazione del romanzo "gotico", del romanzo "storico", dei grandi romanzi francesi e inglesi con autori come Victor Hugo e Walter Scott. In questo periodo nasce anche il teatro romantico con Goethe, Schiller, Victor Hugo, Alfred De Musset e George Byron. Viene praticamente riscoperto e rivalutato in tutta la sua grandezza Shakespeare, di cui i romantici apprezzano la straordinaria forza fantastica, la varietà di travolgenti passioni, la capacità di un attento dosaggio del tragico e del comico, la riscoperta del peso degli eventi e del destino sulle vicende umane. Quasi tutti gli autori del melodramma romantico saranno per questo affascinati dalle opere del genio teatrale inglese. Il melodramma diventa così un grande crogiuolo nel quale confluiscono e si fondono gli influssi dei romanzi storici, dei romanzi popolari alla Dumas e del feuilleton alla Sue, del tea-

tro scespiriano e del teatro elisabettiano con i suoi intrecci tenebrosi e sanguinari, con i suoi personaggi animati da sentimenti esasperati e violenti.

Il melodramma romantico

Il melodramma diventa il veicolo popolare dell'ideologia romantica con l'esaltazione della libertà e dell'indipendenza dell'individuo, la presenza di eroi senza macchia, essere umani crudeli e portatori di sentimenti perversi, di eroine perseguitate dalle famiglie e condannate a vivere amori infelici, a volte portate dagli eventi a precipitare nella disperazione della follia. I protagonisti (soprattutto quelli femminili) sono figure molto concrete che esprimono i sentimenti del dolore, dell'infelicità, dell'ira e del rancore, della malvagità e della vendetta e sono coinvolti nell'eterno conflitto tra il Bene e il Male. La musica diventa la forma di espressione privilegiata dei sentimenti proprio perché essa è la più "immateriale" delle arti, si serve di un linguaggio universale che consente di mettere in scena le passioni e gli stati d'animo, gli ideali e le visioni spirituali di compositori e librettisti. Nessuna arte umana come la musica riesce a esprimere l'ineffabile, superando i limiti che incontrano le immagini e le parole. La musica riesce a dar voce all'inesprimibile, a rappresentare l'interiorità dell'autore che finisce per sacrificare se stesso, annientando nell'opera la propria personalità. I sentimenti e le emozioni diventano il mezzo privilegiato per

accedere ai segreti più intimi del mondo, dell'umanità e della divinità. Lo spirito romantico trova proprio nella musica la sua manifestazione più potente, che si concretizza in una ricerca sempre più attenta e raffinata dei suoni e dell'uso degli strumenti, nel definitivo abbandono dei linguaggi precedenti per puntare a un linguaggio più originale e più aderente agli stati affettivi dei personaggi. "La grande opera del romanticismo in musica è la dissoluzione degli schemi formali classici e la sostituzione a essi di una forma che non conosce schemi precetti, ma si plasma direttamente sull'intuizione della fantasia" (Massimo Mila). Di pari passo con la musica, si assiste a un'evoluzione della librettistica affidata ad autori che hanno una loro dignità letteraria, a partire da Felice Romani per arrivare ad Arrigo Boito. Con il Romanticismo nasce una drammaturgia musicale basata su trame che s'ispirano sia al romanzo sia al teatro, che presentano un intreccio avvincente e scorrevole, che puntano all'essenziale dell'azione per coinvolgere gli spettatori nella comprensione della vicenda.

Il melodramma dell'Ottocento non è più considerato uno svago musicale di tipo mondano come avveniva nel Settecento, perché lo spettatore va a teatro per partecipare intensamente a quanto avviene sulla scena, per entrare in sintonia con le sofferenze e le passioni dei personaggi. Ma le vicende dei melodrammi, oltre alle eccezioni rappresentate da alcune opere semiserie (Rossini, il Bellini della *Son-nambula*, il Donizetti dell'*Elisir d'amore*), sono caratterizzate

da sentimenti “forti” come l’amore per la libertà e per la patria, lo scontro con l’autorità paterna o politica, l’ineluttabilità del destino. Esse sono soprattutto incentrate sull’idea che l’amore sia l’unico sentimento portante della vita umana, per cui tutto quello che la ostacola diventa inganno, malvagità e sopruso. Questa costante infelicità dei protagonisti rende accettabile per lo spettatore la morte dell’eroe o dell’eroina, con la conseguente abolizione del lieto fine che era stato una costante per tutto il Seicento e il Settecento.

La particolare importanza che assumono le scene della pazzia nell’opera lirica

L’esaltazione delle passioni, spesso incontrollabili e persino ossessive, trova a volte sfogo nella follia che occupa nel melodramma un ruolo di primo piano, per cui in alcune scene operistiche circola qualcosa di morboso, di nevrotico, di delirante che finisce per diventare il trionfo dell’irrazionalità assoluta. Questo fascio di passioni estreme e violente confluiscono nella **scena della pazzia** che rappresenta un momento culminante e persino autonomo all’interno del melodramma romantico, diventando l’occasione per gli interpreti (soprattutto femminili) di dare libero sfogo al virtuosismo puro. Infatti la follia, intesa come distacco dalla realtà, giustifica da parte degli autori l’assunzione di un linguaggio vocale basato su passaggi d’agilità e su ornamenti, come il “gorgheggio” e la “fiorettatura”, che danno la

misura di una forte emozione del tutto eccezionale. Fanciulle in preda al delirio e a incubi paurosi, personaggi soggetti a sogni carichi di tristi presagi, donne colpevoli di terribili delitti entrano in competizione di bravura con l’orchestra oppure con singoli strumenti, permettendo ai compositori di sprigionare tutta la loro “anima romantica”. Nasce così una particolare affinità tra la voce umana e alcuni strumenti come il clarino, il flauto, l’oboe, perché i musicisti abbandonano in questo caso lo *stile spianato*, usato in passaggi di tipo “realistico”, per adottare uno *stile fiorito* che rappresenta meglio il distacco dalla realtà determinato dalla pazzia, dando libero sfogo a un canto concitato e impetuoso.

Il tema della follia in Vincenzo Bellini

Vincenzo Bellini (1801-1835) è il primo dei grandi musicisti romantici ad affrontare il tema della “diversità” nell’opera semi-seria *La Sonnabula* (1831), composta su libretto di Felice Romani tratto dalla commedia-vaudeville *La sonnambule* di Eugene Scribe. L’opera ha come protagonista Amina, promessa sposa del giovane Alvino, che viene corteggiata dal conte Rodolfo. La fanciulla è affetta da sonnambulismo e, avvolta in una veste bianca, è solita camminare addormentata, per cui entra nella stanza del conte, sognando lo svolgimento della sua cerimonia nuziale (“Oh come è lieto il popolo”). Sorpresa e risvegliata dal fidanzato, è accusata di tradimento e, nonostante lei si proclami innocente, tutto il villaggio la ritiene colpevole.

Alvino decide allora di sposare la giovane Lisa, quando ecco comparire Amina che esce dormendo dalla finestra del mulino e cammina sull’orlo del tetto. Tutti gli invitati al matrimonio trattengono il respiro, ma Amina non precipita nel vuoto e nel sonno invoca la felicità per Alvino. Quindi estrae dal petto un mazzetto appassito di fiori che le aveva donato il fidanzato (“Ah, non credea mirarti”) e sogna di nuovo lo svolgimento della cerimonia nuziale. Questa volta Alvino asseconda il suo sogno e le restituisce l’anello. La fanciulla si risveglia fra le sue braccia e, dopo un primo smarrimento, esprime tutta la gioia per il suo amore ritrovato.

Il tema della follia è presente ne *I Puritani* (1835), l’ultimo melodramma composto da Bellini su libretto di Carlo Pepoli e tratto dal dramma *Tetes Rondes et Cavaliers* di Ancelot-Xavier, a sua volta ispirato al romanzo *I Puritani di Scozia* di Walter Scott. Il momento culminante di questa vicenda, ambientata durante la guerra tra Cromwell e gli Stuart, è rappresentato dalla “scena della pazzia” provocata da una cocente delusione d’amore. Si tratta di un’elegia del dolore di chiara ispirazione romantica che nessun compositore aveva scritto prima; siamo di fronte a un canto sublime della disperazione accompagnato sommessamente dai violini. La bella Elvira è felice (“Sai com’arde in petto mio”), perché sta per sposare il nobile Arturo, quando questi scopre che la donna prigioniera nel castello è Enrichetta, vedova di Carlo I e figlia di Enrico Stuart. Decide di farla fuggire, facendole indossare il velo da

sposa di Elvira.

La giovane comincia allora a mostrare i segni della follia: crede di essere in chiesa e giura eterno amore ad Arturo, mentre tutti imprecano contro il traditore dell'onore e della patria. La mente di Elvira è a volte limpida e a tratti offuscata dalla pazzia, per cui crede di essere in chiesa e scorge Arturo nelle persone che le si avvicinano ("Cinta di fiori"). Nella scena madre Elvira pronuncia frasi sconnesse e invoca il suo amore lontano, poi crede di doversi recare alla cerimonia nuziale ("Qui la voce sua soave"), ma è ricondotta nelle sue stanze. Dalla loggia del castello si sente una canzone d'amore: è quella che un tempo Arturo cantava a Elvira e, quando il giovane si unisce al canto, la sua fidanzata lo raggiunge. Arturo si getta ai suoi piedi, le spiega l'equivoco della falsa sposa, le conferma il suo amore, ma in quel momento sopraggiungono dei soldati per catturare Arturo che è stato condannato a morte. A questo punto Elvira, che ha riacquisito la ragione, decide di morire con lui, ma giunge la notizia che Cromwell ha sconfitto gli Stuart ed ha concesso l'amnistia a tutti i condannati, per cui i due giovani potranno sposarsi.

Il tema della follia in Gaetano Donizetti

Gaetano Donizetti (1797-1848) è il compositore che affronta in maniera più ampia il tema della follia. Dopo un primo periodo (1818-1830) ancora legato al melodramma classico, questo autore sprigiona il massimo della sua creatività

con una serie di capolavori romantici a cominciare da *Anna Bolena* (1830), dove viene rappresentato il dramma di questa donna divisa tra il dovere di regina al fianco di Enrico VIII e il richiamo del suo antico amore per Lord Percy. Imprigionata e condannata a morte, Anna cade in uno stato di disperazione che rasenta molto da vicino la follia, sconvolta da una specie di delirio per la perdita della corona regale e della vita stessa.

Nell'opera *Il Furioso all'isola di San Domingo* (1833), composta su libretto di Jacopo Ferretti ispirato a un episodio del *Don Chisciotte* di Cervantes, il personaggio in preda alla follia è questa volta un uomo, Cardenio, che ha perduto la ragione a causa del tradimento della moglie. Con la mente sconvolta dalla pazzia, egli si è rifugiato in un'isola lontana, dove sbarca la moglie che vuole farsi perdonare. Con la collaborazione degli isolani, Cardenio riacquista la ragione e concede il perdono alla moglie pentita.

L'opera più celebre di Donizetti è *Lucia di Lammermoor* (1835), scritta su un libretto di Salvatore Cammarano ispirato al romanzo *The Bride of Lammermoor* di Walter Scott. La storia è incentrata sull'odio che divide le due famiglie degli Ashton e dei Ravenswood, a cui appartengono rispettivamente Lucia e Edgardo che si amano e che hanno giurato segretamente di unirsi in matrimonio. Enrico, fratello della giovane, l'ha invece promessa in sposa al nobile Arturo per ragioni puramente politiche, per cui costringe una Lucia smarrita e disperata a firmare il contratto di nozze. Nel pieno dei festeggiamenti, irrom-

pe nella sala Edgardo che accusa Lucia di aver tradito il loro giuramento, la maledice, quindi si scaglia con la spada sguainata contro Enrico e Arturo, mai i tre vengono separati. Mentre continua la festa, nelle sue stanze Lucia uccide Lord Arturo ed entra nel salone in preda a una follia che la condurrà alla morte.

Questa è la "scena della pazzia" più famosa nella produzione operistica di tutti i tempi, banco di prova per la bravura delle cantanti liriche, perché essa richiede una grande tecnica virtuosistica a causa delle estreme difficoltà della tessitura vocale, poiché la carica melodica oscilla continuamente tra il recitativo, la mezz'aria e l'aria vera e propria. Completamente fuori di sé, Lucia ricorda i suoi incontri segreti con Edgardo e immagina di celebrare le sue nozze attraverso una serie di arie di straordinaria intensità (*Il dolce suono mi colpi di sua voce, Sparsa è di rose, Ah! L'inno suona di nozze!, Ardon gli incensi*), che si concludono con la morte della fanciulla (*Spargi d'amaro pianto*). In preda al delirio Lucia immagina di realizzare il suo sogno d'amore, mettendo in atto una folle rivolta contro chi pretende di imporre la ragione della politica contro un giuramento d'amore fatto secondo una libera scelta. In nessun altro melodramma troviamo che una sconvolgente passione amorosa possa così repentinamente trasformarsi in una irreparabile tragedia: "Questo modo immateriale, eppure intensamente emotivo di descrivere la disperazione di un essere che l'amore ha condotto all'omicidio e alla follia, sboccia nell'allucinazione allorché

gli echi e i richiami che vengono nella mente sconvolta di Lucia si dissolvono nel canto senza parole di arditissimi passaggi vocalizzati iterati dal suono vitreo e flebile di un flauto anch'esso impegnato in spasmodici virtuosismi”

(Rodolfo Celletti)

Se vogliamo trovare un legame di questo personaggio femminile con il mondo teatrale, si può sottolineare che esiste un forte parallelismo tra Lucia e l'Ofelia di *Amleto*: ambedue devono subire il potere repressivo del loro fratello; sono usate come marionette per scopi politici al di fuori del loro volere e dei loro interessi; sono respinte dall'uomo che amano e finiscono per trovare la loro libertà nella follia.

Il melodramma semiserio *Linda di Chamonix* (1842), composto su libretto di Gaetano Rossi, ha come protagonista una ragazza figlia di mezzadri della Savoia, la quale è invitata nel suo castello dal marchese di Boisfleury per ricevere una buona educazione, ma i genitori, messi in guardia sui pericoli che essa può correre, la spediscono a Parigi per cercare lavoro in compagnia di alcuni giovani amici. Della ragazza si è nel frattempo innamorato il Visconte Carlo di Sirval, nipote del marchese, che la ospita a Parigi spacciandosi per un pittore che vorrebbe sposarla, ma il visconte cede alle pressioni della madre, decisa a fargli sposare una ricca dama. Questa notizia sconvolge Linda a tal punto da farle perdere la ragione. Tutti i giovani ritornano a Chamonix, dove si precipita anche il Visconte Carlo che ha rifiutato le nozze e ha convinto la madre a fargli spo-

sare Linda, ma la giovane è sempre in preda alla follia e non riconosce nessuno. Sarà il visconte a farle riacquistare la ragione grazie a una canzone che era solito cantare con lei, per cui tutto si conclude felicemente con le nozze dei due giovani.

Si possono individuare in questa opera dei parallelismi con *I Puritani*: la causa scatenante della follia è un amore tradito; la ragione viene ritrovata attraverso l'espedito di una canzone d'amore; il lieto fine chiude la vicenda in controtendenza con gli altri melodrammi romantici.

Giuseppe Verdi e il tema del dolore

*La sofferenza umana
nei melodrammi verdiani*

Giuseppe Verdi venne alla luce nel 1813 a Roncole, una piccola frazione del Comune di Busseto, che in quell'anno faceva ancora parte del Dipartimento del Taro, annesso alla Francia di Napoleone Bonaparte. Il piccolo Giuseppe non rimase a lungo cittadino francese, perché nel 1815 Busseto entrò a far parte del Ducato di Parma, Piacenza e Guastalla, governato da Maria Luigia, arciduchessa d'Austria, seconda moglie di Napoleone. Il padre Carlo, oltre a occuparsi di alcuni terreni della parrocchia, gestiva l'*Osteria vecchia* e doveva essere un uomo dal carattere difficile che avrà in futuro diversi scontri con figlio. Verdi dimostrò fin da una tenera età una particolare attrazione per la musica, rimanendo affascinato dai suonatori ambulanti che frequentavano l'osteria paterna. A cinque anni egli iniziò a prendere lezioni da don Pietro Baistrocchi che gli insegnò a suonare l'organo della chiesa parrocchiale di San Michele Arcangelo e soli nove anni fu nominato organista con un assegno annuo di 36 lire, più i proventi derivanti dalle varie funzioni religiose. Nel 1821 il padre gli regalò una vecchia spinetta e l'artigiano Stefano Cavalletti, che restaurò lo strumento, v'incise che “vedendo la buona disposizione che ha il giovinetto Giuseppe Verdi d'imparare a suonare questo strumento che questo

mi basta per essere del tutto soddisfatto”.

Il padre decise di mandare il figlio a Busseto per migliorare la sua educazione, molto probabilmente su consiglio di Antonio Barezzi, un ricco mercante appassionato di musica e presidente della Società Filarmonica che era diretta dal Maestro Fernando Provesi, il quale diventò il primo insegnante di contrappunto e composizione del piccolo Giuseppe, che inoltre studiò presso il locale ginnasio, ricevendo lezioni di lettere e di latino da don Pietro Selletti, direttore della biblioteca pubblica, che lo sollecitava a dedicarsi agli studi umanistici. La vera vocazione del giovane era però la musica, come dimostrano le numerose composizioni giovanili che lo stesso Verdi definisce una “farragine di pezzi, marche per banda a centinaia: forse altrettante piccole sinfonie che servivano per chiesa, per teatro e per accademie: cinque o sei tra Concerti e Variazioni per pianoforte che io stesso suonava nelle accademie; molte Serenate, Cantate, moltissimi Duetti, Terzetti e diversi pezzi da chiesa”.

Un uomo alle prese con le dure prove della vita

Nel 1831 Antonio Barezzi decise di ospitare Verdi nella sua casa per dare lezioni di canto e pianoforte alla figlia maggiore Margherita che diventerà poi la prima moglie del maestro. Scoperto questo legame sentimentale, la sua famiglia decise di inviare Verdi a Milano con una borsa di studio di 300 lire annue assegnatagli dal Monte di Pietà di Busseto. Sul suo passaporto

egli è descritto “alto, magro, coi capelli castani, il naso aquilino, la barba scura e qualche traccia di vaiolo sul volto”. Nella capitale lombarda il giovane decise di presentare domanda di ammissione al Conservatorio, ma la commissione composta di illustri musicisti giudicò la sua prova pratica assolutamente insoddisfacente e decise per la non ammissione, provocando il primo e grande dolore per il giovane musicista che non perdonò mai per questa bocciatura.

Verdi continuò gli studi musicali privatamente con il maestro Vincenzo Lavigna e nel 1833 chiese il posto di organista presso la Collegiata di Busseto, ma la sua domanda non fu accolta per l'opposizione delle autorità ecclesiastiche. Soltanto nel 1836 egli vinse trionfalmente il concorso, poté sposare Margherita Barezzi e nel 1837 la loro unione fu allietata dalla nascita di Virginia. Verdi cominciò a progettare la composizione dell'opera *Rochester* (che diventerà *Oberto, conte di San Bonifacio*), cercando inutilmente appoggi per farla rappresentare nel Teatro Ducale di Parma. Il 1838 ebbe inizio il periodo “buio” nella vita del maestro che vedeva naufragare nel nulla i suoi sforzi e suoi sacrifici; la gioia per la nascita del secondo figlio Icilio fu breve, perché il 12 agosto moriva la piccola Virginia. Nonostante il dolore, Verdi si recò a Milano (scriverà “non per mero divertimento, ma per interessi di mia professione”) per far rappresentare la sua opera alla Scala.

Gli anni “neri” di Verdi

Nel febbraio 1839 Verdi, Margherita e il piccolo Icilio si trasferiscono definitivamente a Milano, dove l'impresario Bartolomeo Merelli riuscì a far andare in scena l'*Oberto* alla Scala, per cui il compositore si mise al lavoro per l'ultima revisione dell'opera, ma il 22 ottobre il piccolo Icilio morì improvvisamente e i due coniugi si chiusero in un doloroso e dignitoso silenzio. Grazie al sostegno morale di Margherita, il 17 novembre il maestro portò sulla scena l'*Oberto*, riscuotendo un notevole successo. L'editore Ricordi acquistò lo spartito e Merelli offrì a Verdi un contratto per tre opere da rappresentare alla Scala e sembra che le cose volgessero al meglio sotto il profilo professionale. Invece ebbe inizio quel terribile periodo che va dal 1839 al 1842 che Verdi definì “gli anni della galera”: il compositore s'ammalò di una grave forma di angina e fu costretto a interrompere il lavoro; bisognava pagare 50 scudi di affitto arretrato e Margherita, con grande coraggio e determinazione per una ragazza borghe- se di provincia, corse a impegnare al Monte di Pietà i suoi oggetti d'oro, riuscendo a far fronte agli impegni; come non bastasse, il 18 giugno 1840 Margherita scomparve per una grave forma di febbre cerebrale.

Il giovane Verdi, dopo avere assistito alla distruzione della sua famiglia e dopo aver visto crollare le sue speranze artistiche, si rifugia in una piccola pensione annientato dal dolore e tormentato dalla miseria, per cui decise di non scrivere più una sola nota musicale,

anche perché l'opera buffa *Un giorno di regno/Il finto Stanislao*, andata in scena il 5 settembre 1839 alla Scala, aveva riscosso i fischi dal pubblico soprattutto per colpa dell'impresario Merelli, il quale non volle tenere presente che Verdi era un autore drammatico senza nessuna vocazione per il genere comico soprattutto in un periodo segnato da gravi lutti familiari. Nonostante Verdi sia solo e sfiduciato, con scarse risorse economiche e senza una vera ispirazione, sembrava che il destino avesse deciso di dare una svolta alla sua vita, facendolo uscire dal suo cupo silenzio. Una sera d'inverno del 1841 egli incontrò per caso Merelli che lo costrinse ad andare con lui alla Scala per consegnargli un libretto di Temistocle Solera intitolato *Nabucodonosor*, che l'impresario riteneva "stupendo e straordinario".

Il compositore, a proposito di quella sera, scrive: "Strada facendo mi sentivo indosso una specie di malessere indefinibile, una tristezza somma, un'ambascia che mi gonfiava il cuore! ... Mi rincasai e con un gesto quasi violento gettai il manoscritto sul tavolo, fermandomi ritto in piedi davanti. Il fascicolo cadendo sul tavolo stesso si era aperto: senza sapere come, i miei occhi fissarono la pagina che stava a me innanzi, e mi si affaccia questo verso: *Va, pensiero, sull'ali dorate*" ...Leggo un brano, ne leggo due: poi fermo nel proposito di non scrivere, faccio forza a me stesso, chiudo il fascicolo e me ne vado a letto!...Ma *Nabucco* mi trottava pel capo!...il sonno non veniva: mi alzo e leggo il libretto, non una volta. ma due, ma tre, tanto che al mattino si può di-

re ch'io sapeva a memoria tutto quanto il libretto di Solera". Quella notte era destinata a cambiare la vita del maestro, perché Nabucco gli aprirà la strada di quel successo che lo porterà a diventare il più celebre compositore del mondo.

Ancora una tormentata vicenda personale

Era comunque destino che Verdi non avesse una vita facile, dal momento che al suo fianco era apparsa una nuova presenza femminile: si trattava di Giuseppina Strepponi, che era stata un soprano molto apprezzato e che aveva interpretato per prima il personaggio di Abigaille in *Nabucco*, nonostante la sua voce fosse ormai in declino a causa del suo temperamento inquieto, della sua vita disordinata, dei tre figli avuti dalla relazione con il tenore Napoleone Moriani. L'amicizia, che era maturata tra Verdi e la cantante, pur tra mille difficoltà e complicazioni, era diventata un sentimento più profondo che era sfociato in una relazione stabile tra un artista che voleva ricostruire la sua vita privata e una donna che aveva alle spalle un'esistenza irregolare e dolorosa.

Agli inizi degli anni Cinquanta, Verdi decise di ritirarsi a Busseto per lavorare con più tranquillità, ma l'unione con Giuseppina (i due si sposarono solo nel 1859) suscitò innumerevoli pettegolezzi in quel piccolo ambiente di provincia e lo scandalo non si placò nemmeno quando il compositore, acquistata la tenuta di Sant'Agata, si trasferì stabilmente in quella villa, tanto che l'ex suocero Antonio Ba-

rezzi, che il compositore stimava e onorava come suo benefattore, gli inviò nel 1852 una lettera in cui faceva cenno alla sua unione irregolare e muoveva una velata accusa d'ingratitude. Verdi gli rispose con una lunga missiva dove il rispetto si univa alla forza, alla coerenza e all'indipendenza del suo carattere: "Ella vive in un paese che ha il mal vezzo d'intricarsi spesso negli affari altrui, e disapprovare tutto quello che non è conforme alle sue idee; io ho per abitudine di non immischiarmi, se non chiesto, degli affari degli altri, perché appunto esigo nessuno s'intrighi dei miei. Da ciò provengono i pettegolezzi, le mormorazioni, le disapprovazioni. Questa libertà d'azione che si rispetta anche nei paesi meno civilizzati, io ho tutto il diritto di esigerla anche nel mio. Sia giudice Ella stessa e sia giudice severo ma freddo e spassionato: qual male avvi...s'io credo bene di non far visite a chi porta titoli? s'io non prendo parte alle feste, alle gioie degli altri?...In ogni caso nessuno avrebbe a soffrirne danno...Poiché siano in via di fare rivelazioni non ho difficoltà alcuna alzare la cortina che vela i misteri racchiusi fra quattro mura...Io non ho nulla da nascondere. In casa mia vive una Signora libera, indipendente, amante come me della vita solitaria, con una fortuna che la mette al coperto di ogni bisogno. Né io, né Lei dobbiamo a chicchessia conto delle nostre azioni; ma d'altronde chi sa quali rapporti esistano tra noi? Quali legami? Quali diritti che io ho su Lei, ed Ella su di me? Chi sa s'Ella è o non è mia moglie? Ed in questo caso chi sa quali mo-

tivi particolari, quali idee da tacerne la pubblicazione? Chi sa se ciò sia bene o male? perché non potrebbe essere anche un bene? E fosse anche un male chi ha il diritto di scagliarci l'anatema? Bensì io dirò che a lei, in casa mia, si deve pari anzi maggior rispetto che non si deve a me, e che a nessuno è permesso marcarvi sotto qualsiasi titolo; che infine ella ne ha tutto il diritto, e per suo contegno, e per suo spirito, e per i riguardi speciali a cui non manca mai verso gli altri... Io reclamo la mia libertà d'azione, perché tutti gli uomini ne hanno diritto, e perché la mia natura è ribelle a fare a modo altrui; e che Ella, che in fondo è sì buono, è sì giusto ed ha tanto cuore, non si lasci influenzare e non assorba le idee di un paese che ...mormora a torto dei fatti e delle cose mie". Solo quando Verdi minaccia "di trovarmi una patria altrove", molti petegolezzi dovettero placarsi, l'atmosfera probabilmente si rasserenò e la coppia Verdi/Streponi poté condurre una vita più tranquilla e godere di maggior rispetto, anche se questa vicenda dovette incidere non poco sulla tenacia e la determinazione con cui Verdi, contro i pareri negativi di tutti i suoi collaboratori, volle comporre *La Traviata*.

I melodrammi verdiani e la sofferenza umana

Il melodramma italiano nei primi anni dell'Ottocento non subì gli influssi del Romanticismo, perché la scena era dominata dalla presenza di Rossini che non era un romantico e prediligeva l'opera buffa certamente più consona alla sua

straordinaria personalità musicale e alla sua individualistica esuberanza. Gli stessi Bellini e Donizetti, anche se più vicini allo spirito del Romanticismo, non riuscirono a liberarsi del tutto dalla tradizione, per cui si venne a creare uno scarto temporale tra musica e letteratura, perché soprattutto durante gli anni Quaranta drammaturghi e narratori come Friedrich Schiller, George Byron, Victor Hugo, Walter Scott, Tommaso Grossi, Alessandro Dumas riuscirono a lasciare un segno nel melodramma italiano. Nella letteratura romantica si esaltava la libertà creativa dell'artista, il trionfo delle passioni, la celebrazione dei sentimenti, il peso della sofferenza, la rappresentazione del dolore individuale e universale, il contrasto tra sogno e realtà, il senso dell'infinito e di una sofferenza religiosa. Questo modo di concepire l'arte finì per esercitare una forte influenza sui librettisti italiani più affermati come Salvatore Cammarano, Tommaso Solera, Francesco Maria Piave e Arrigo Boito, che guarderanno con interesse sempre crescente alle opere dei maggiori autori europei e ai drammi di Shakespeare che aveva conquistato una nuova popolarità nell'Europa romantica. Da parte sua, Verdi darà sempre prova di una grande spiritualità e umanità, esaltando nei suoi melodrammi il valore della libertà e dell'indipendenza dell'individuo, lo scontro tra nobili eroi ed esseri umani crudeli e perversi, la sofferenza causata dall'infelicità, dal tradimento e dall'inganno. Egli ha disegnato in particolare indimenticabili figure femminili perseguitate dai propri familiari e

dalla sventura, condannate a vivere amori infelici, spinte alla disperazione e alla morte, stroncate dal dolore o dalla malattia, coinvolte nell'eterno conflitto tra il Bene e il Male. Fin dall'*Oberto*, Verdi ha messo in scena il delirio della protagonista Leonora tradita nell'amore e nell'onore, accusata ingiustamente, resa orfana del padre e spinta verso la morte dal proprio dolore: "Senza padre, maledetta,/Una cella a me s'aspetta!/Veggio sangue in ogni loco/Ei m'abbrucia...è ardente foco!/Il mio pianto, il mio dolore/Deh m'affrettino il morir". Ugualmente in *Nabucco* la folgore divina spinge alla follia il re babilonese che osa considerarsi un dio sulla terra. Non è quindi per caso se Verdi è attratto nel 1847 da *Macbeth*, il dramma di Shakespeare dove la follia circola unitamente al terrore e alla sete di potere e che il maestro considera "una delle più grandi tragedie che vanti il teatro ed io ho cercato di farne estrarre tutte le posizioni con fedeltà, di farlo verseggiare bene e di farne un tessuto nuovo e di fare una musica attaccata, il più che poteva, alla parola". Questo melodramma ha un grande protagonista maschile animato da una violenza e da una smodata ambizione, provocando in lui un tormento interiore che lo spinge a provare orrore per i propri delitti, che gli dà il coraggio di guardare negli abissi della sua crudeltà fino a ritrovare un'umana dignità nel momento di affrontare la morte. Al suo fianco vi è la straordinaria figura di Lady Macbeth, eroina verdiana del male che, all'esterno è fredda e spietata, mentre all'interno è moralmente mar-

cia anche se, con demoniaco cinismo, riesce a nascondere le sue debolezze e il suo malessere interiore, lasciandolo sepolto nel profondo dell'inconscio. Lady Macbeth non soffre, come il marito, di incubi notturni, non ha ripensamenti e rimorsi, ma è spinta da una smisurata passione per il potere che ne fanno un personaggio illuminato dalla fredda luce della sua crudeltà. Alla fine però la sua follia esplose quando si consuma il dramma di una donna in preda al terrore e alla depressione fino a sprofondare nell'abisso della morte senza una traccia di pentimento e di redenzione: il suo folle sonnambulismo, che emerge dal fondo del suo inconscio, diventa l'incubo di un'assassina destinata a scontare la pena dei suoi delitti.

Con **Luisa Miller** (1849), un'opera tratta dal dramma *Kabale und Liebe* di Schiller su libretto di Salvatore Cammarano, Verdi disegna la prima eroina che soffre per amore in una "tragedia borghese", nella quale Rodolfo, figlio del conte Walter, s'innamora di Luisa, figlia di un modesto musicista, ma che incontra l'opposizione del padre, perché vuole per lui nozze nobiliari. Il conte fa arrestare padre e figlia con una falsa accusa e concede loro la libertà in cambio di una lettera in cui Luisa dichiara di amare il crudele Wurm, un cortigiano che si presta a questo intrigo. Roso dalla gelosia, Rodolfo avvelena Luisa che in punto di morte rivela la verità e gli dice di non averlo mai tradito; allora il giovane uccide Wurm e beve a sua volta il veleno per seguire Luisa nella morte. Tutta l'opera è segnata dal legame di tenero affetto

che unisce padre e figlia e che appare evidente nel finale, quando Luisa, prima di spirare, rivolge l'estremo saluto al padre: "Già mi serpeggia la morte in sen...Padre ricevi l'estremo addio...Benedici o padre...addio". Il tema dell'amore infelice esce sublimato dall'ultimo dialogo tra i due amanti, i quali sentono che la loro unione potrà realizzarsi soltanto in cielo: "La man Rodolfo...sento mancarmi. Più non ti scerno...mi cinge un vel. Ah! vieni meco...ah! non lasciarmi: insieme accogliere ne deve il ciel"; a sua volta Rodolfo esclama: "Ah! tu persona il mio delitto/E il tuo perdono lassù fia scritto/Ambo congiunge un sol destin...Insieme accogliere ne deve il ciel". L'opera, che anticipa in questo senso *Rigoletto*, si chiude con lo straziato addio del vecchio padre: "O figlia, o vita del cor paterno/Ci separiamo dunque in eterno?/Di mia vecchiezza promesso incauto/Sogno tu fosti, sogno crudel/Ah! mio non era un ben cotanto/Dal ciel discese, ritorna in Ciel!". Verdi tratteggia la figura del "diverso" in **Rigoletto** (1851), la prima opera della grande trilogia composta su libretto di Francesco Maria Piave ispirato al dramma *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo, che Verdi considera "il più gran soggetto e forse il più gran dramma dei tempi moderni. *Triboulet* è creazione degna di Shakespeare!". Bisogna considerare che il personaggio del "deforme", presente nel teatro e nella narrativa di Hugo, è visto in chiave eroica: il gobbo Triboulet, il mostruoso campanaro Quasimodo di *Notre Dame de Paris*, lo sfregiato Gwynplaine in *L'Uomo che ride* sono eroi segnati in modo indelebile nel

proprio corpo, ma si sentono impegnati a imporre nella società un loro ideale di giustizia, a difendere il popolo sofferente contro l'arroganza dell'aristocrazia, a rivendicare un loro diritto di vivere e di amare. Victor Hugo, nella prefazione a *Le Roi s'amuse* tratteggia la figura del protagonista nei suoi aspetti psicologici, politici e sociologici: "Triboulet è deforme, Triboulet è malato, Triboulet è il buffone di corte; triplice infelicità che lo rende cattivo. Triboulet odia il re perché è il re, i gentiluomini perché sono gentiluomini, gli uomini perché non hanno tutti una gobba sulla schiena. Il suo passatempo è di mettere continuamente in urto tra loro i gentiluomini e il re, facendo spezzare il più debole contro il più forte. Deprava il re, lo corrompe, lo abbrutisce; lo spinge alla tirannide, all'ignoranza, al vizio". Quando la maledizione di un padre, che vuole vendicare l'onore della figlia, cade sul buffone, Hugo si chiede: "Quella maledizione su chi è piombata? Su Triboulet buffone del re? No. Su Triboulet uomo e padre, che ha un cuore, che ha una figlia. Triboulet non ha al mondo che una figlia; la tiene nascosta a tutti gli occhi...Educa la sua bambina nell'innocenza, nella fede e nel pudore. La sua più grande paura è che ella cada nel male, perché lo sa, lui, il cattivo, quanto il male faccia soffrire. Ebbene! la maledizione raggiungerà Triboulet nell'unica cosa che egli ami al mondo: in sua figlia...una volta sedotta e perduta, egli preparerà una trappola al re per vendicarla, ed è sua figlia che vi cadrà...Vuole assassinare il re

per vendicare la figlia, ed è la figlia che egli assassinerà". Verdi rimase affascinato da questo personaggio e, senza aver letto il testo di Hugo, riuscì a definirne la personalità, trovando il coraggio di portare sulla scena una storia che in Francia sarà censurata fino al 1882 e che vede sulla scena un re libertino, un essere deforme, un sicario spietato, una donna di malaffare. In Italia cominciò a circolare la voce che il maestro vorrebbe rappresentare un'opera di "ributtante immoralità ed oscena trivialità" e la censura si mise subito in allarme e Piave cercò di scrivere un libretto dove fossero smussati gli aspetti più crudi del dramma ma Verdi si ribellò, sostenendo che si può trasformare un dramma potente in una storia anonima e banale: "S'è evitato di fare Triboletto brutto e gobbo! Un gobbo che canta? Perché no!...Farà effetto? non lo so; ma se non lo so io non lo so neppure chi ha proposto questa modificazione. Io trovo bellissimo rappresentare questo personaggio estremamente deforme e ridicolo, ed internamente appassionato e pieno d'amore. Scelsi appunto questo soggetto per tutte queste qualità, e questi tratti originali, se si tolgono, io non posso più farvi musica". Ancora una volta il maestro dimostrerà di avere ragione, seguendo il suo straordinario senso del teatro e accettando di cambiare la collocazione della storia e i nomi dei personaggi: il re di Francia Francesco I diventa il Duca di Mantova, Triboulet si chiama Rigoletto e Gilda la figlia Bianca, il sicario Saltabadil si trasforma in Sparafucile e sua sorella Maguelonne in Maddalena; la

scena finale si svolge nella taverna di Sparafucile e in riva al Mincio.

Rigoletto, quando veste i panni del buffone di corte, è irridente, maligno, spietato, consapevole della propria abiezione ("Pari siamo!...io ho la lingua, egli ha il pugnale;/L'uomo son io che ride, ei quel che spegne.../O uomini! o natura!/Vil scellerato mi faceste voi!/Oh rabbia! esser difforme! esser buffone!.../Non dover non poter altro che ridere!/Il retaggio d'ogni uom m'è tolto...il pianto!...Odio a voi, cortigiani schernitori!/Quanta in mordervi ho gioia!/Se iniquo son, per cagion vostra è"). In casa egli si trasforma in un essere umano, in un padre amoroso ("Ma in altr'uomo qui mi cangio!") di fronte alla figlia per la quale ha lasciato "Patria, aprenti, amici" per concentrare in lei tutti i suoi valori e affetti ("Culto, famiglia, patria,/Il mio universo è in te") nel ricordo dell'unica donna che l'ha saputo amare ("Ella sentia, quell'angelo,/Pietà delle mie pene/Solo, difforme, povero/Per compassion mi amò./Moria...le zolle coprano/Lievi quel corpo amato").

Dopo il rapimento della figlia, si scaglia con rabbia contro i cortigiani "vil razza dannata", per poi tramutarsi in uno feroce desiderio di vendetta nei confronti del duca che ha sedotto la figlia: "Sì, vendetta tremenda vendetta...Di puniti già l'ora s'affretta./Che fatale per te tuonerà./Come fulmin scagliato da Dio/Il buffone colpirti saprà". La pietà paterna è riservata per Gilda, mentre l'odio implacabile s'abbatte sul potente, ma Rigoletto, rappresentante di una classe di emarginati, non merita

nemmeno di poter fare giustizia, vendicando l'onore della figlia. S'illude di avere sconfitto un potente, quando si trova dinanzi al presunto cadavere del duca: "Della vendetta alfin giunga l'istante!/Da trenta dì l'aspetto/ Di vivo sangue e lagrime piangendo/ Sotto la larva del buffon...Ora mi guarda o mondo/Quest'è il buffone, ed un potente è questo!/Ei sta sotto i miei piedi!". Chiusa dentro il sacco c'è invece l'amatissima figlia che, secondo le regole del teatro romantico, ha scelto la morte per salvare la vita all'uomo amato e che è stata "colta /dallo stral di mia giusta vendetta". Ora una tremenda solitudine aspetta il buffone, al quale rimane unicamente lo spiraglio di speranza che gli indica la figlia morente: "Lassù in cielo vicina alla madre/in eterno per voi pregherò".

Si arriva infine con la **Traviata** (1853) al capolavoro costruito intorno allo straordinario personaggio di Violetta, certamente il più affascinante ed emozionante di tutto il teatro verdiano. Dopo aver messo in un'opera un gobbo, un libertino, un assassino e una donna di strada, ora Verdi è attratto da una cortigiana che si redime in nome dell'amore per il quale sacrifica non solo le sue ricchezze ma la stessa vita tormentata dal "male del secolo", quella tisi che allora non lasciava scampo soprattutto a chi conduce un'esistenza sregolata e dissennata. Il maestro, dopo aver letto il romanzo e il dramma di Alessandro Dumas figlio, restò fortemente impressionato da questa storia e incaricò Francesco Maria Piave di scrivere il libretto: "A Venezia faccio la

Dame aux camélias che avrà per titolo, forse, *Traviata*. Un soggetto dell'epoca. Un altro forse non l'avrebbe fatto per i costumi, per i tempi e per altri goffi scrupoli...Io lo faccio con tutto il piacere. Tutti gridavano quando io proposi un gobbo da mettere in scena: Ebbene: io ero felice di scrivere il *Rigoletto*".

Nella primavera del 1853 l'opera andò incontro a un clamoroso insuccesso, perché il pubblico rimase spiazzato dalla novità di un argomento contemporaneo, dalla prova scadente di alcuni cantanti, dalla presenza un prospero soprano non certo adatto a interpretare una giovane ammalata di tisi e destinata a more per consunzione. Scrive Verdi: "La *Traviata* ha fatto un fiascone e peggio, hanno riso. Eppure non ne sono turbato. Ho torto io o hanno torto loro. Per me credo che l'ultima parola sulla *Traviata* non sia quella di ieri sera. La rivedranno e vedremo!". Ancora una volta il maestro non si sbagliava, perché l'opera fu ripresa nella primavera del 1854 nel Teatro San Benedetto di Venezia e fu un trionfo.

Violetta è una bellissima cortigiana abituata a vivere nel lusso e ad abbandonarsi liberamente al piacere ("Sempre libera degg'io/Trasvolare di gioia in gioia/Perché ignoto al viver mio/Nulla passi del piacer"), sola in "quel popoloso deserto che appellano Parigi" lei vuole gioire fino a quando "di voluttà nei vortici finire" la propria vita. Le cose cambiano, quando incontra l'amore nella persona del giovane Alfredo, per lui abbandona lusso e amanti, per lui si ritira in una casa di campagna, disposta a vendere i suoi beni

per cambiare definitivamente la propria esistenza. A risvegliarla dal sogno d'amore è il padre di Alfredo, Giorgio Germont, rigido rappresentante della morale borghese e difensore dell'onore familiare, che chiede a Violetta di lasciare Alfredo per consentire il matrimonio della figlia, anche se ha scoperto disinteresse e la profondità dei suoi sentimenti di Violetta che accetta di compiere questo sacrificio ("Così alla misera - ch'è un dì caduta,/di più risorgere - speranza è muta!/Se pur benefico - le indulga Iddio,/l'uomo implacabile - per lei sarà./Dite alla giovine - si bella e pura/ch'avvi una vittima - della sventura,/cui resta un unico - raggio di bene/che a lei il sacrifica - e che morrà"). Prima di lasciare il suo amante, la giovane gli dedica il più celebre canto d'amore di tutti i tempi, quel breve *Amami Alfredo* che diventa la cifra distintiva dell'intera opera, completato dall'altro brano straordinario *Alfredo, Alfredo di questo cuore* che chiude il secondo atto. Si arriva così allo stupendo atto terzo, che si apre con lo struggente *Addio del passato bei sogni ridenti* di una Violetta ormai in fin di vita, stroncata dalla solitudine, dalla miseria e dalla tisi; l'unica speranza è poter rivedere Alfredo, essendo consapevole che la malattia le concede poche ore ("Come sono mutata! /Ma il Dottore a sperar pure m'esorta! /Ah! con tal morbo ogni speranza è morta").

Con il solito intuito drammaturgico, Verdi contrappone alla tragedia di una giovane agonizzante il coro delle maschere del Carnevale che impazza per le vie di Parigi. Da quel momento tutto si consu-

ma rapidamente con l'arrivo di Alfredo e Violetta che rivolge un ultimo e appassionato rimpianto alla vita che le sfugge: "Gran Dio! Morir sì giovane, /Io che ho penato tanto! /Morir si presso a tergere/Il mio sì lungo pianto! /Ah dunque fu delirio/la credila speranza;!Invano di costanza/Armato avrò il mio cor!". Verdi poche volte ha raggiunto toni così intimi e vibranti nella rappresentazione della sofferenza come in questa opera che veramente si presenta come un sublime poema dell'amore e della morte; in essa viene esaltato l'incanto della poesia che conferisce intensità sentimentale al nascere di un profondo sentimento amoroso, che esalta il valore di un nobile sacrificio, che infine fonde il ricordo di momenti felici con la vanità di ogni speranza nel futuro, con il desolato rimpianto per la vita che si dilegua e con lo smarrimento per l'ineluttabile destino che incalza.

Il romanzo *Dame aux camélias* ebbe come modello letterario *Manon Lescaut* di Prevost, ma fu soprattutto ispirato ad Alessandro Dumas figlio dalla e dalla sua personale esperienza perché il giovane scrittore conosce nel 1844 Alphonsine Duplessis, la vera "Dama delle camelie", e diventa uno degli amanti di questa giovane "alta, esilissima, i capelli scuri e la carnagione rosea e bianca". Nata in campagna da un mercante di tessuti, Alphonsine era giunta a Parigi a quindici anni, aveva trovato lavoro come commessa, ma nello stesso tempo frequentava artisti e studenti. Aiutata da una grazia e da una naturale eleganza, era passata a frequen-

tare ambienti più elevati, ad avere amanti di rango che le consentivano di possedere abiti sfarzosi, un lussuoso appartamento, carrozze e cavalli. A causa del suo fragile corpo, minato dalla tisi, si concedeva dei periodi di cura per recuperare una salute messa in pericolo da una vita irregolare ma, recuperate le forze, lei tornava a tuffarsi nel suo mondo. La relazione con Dumas fu tempestosa e infelice, perché lui non poteva assicurarle l'agiata desiderata, per cui Alphonsine seguiva ad avere altri amanti. Nel 1845 si arrivò alla rottura di ogni rapporto e la giovane si recò a Londra dove sposò il conte di Perrigaux, ma ben presto fece ritorno a Parigi, passando da una stazione termale all'altra nel tentativo di recuperare una salute ormai compromessa dallo stato avanzato della malattia, per cui Alphonsine muore nel 1847 nel suo appartamento parigino a soli ventitré anni. Dumas pubblica nel 1848 il romanzo che diviene subito un *best-seller*; nel 1849 scrive il dramma che andrà in scena solo nel 1852 a causa della censura. Nel 1853 Verdi, con impressionante tempismo, porta sulla scena la *Traviata* e nello sviluppo dal romanzo, al dramma e al melodramma la vicenda si trasforma progressivamente in una grande opera d'arte. Dumas è poco più di un modesto professionista, ma il suo romanzo è molto più interessante del dramma, perché in esso si avverte l'autenticità di un'esperienza personale, un approfondimento psicologico e sentimentale del personaggio, però il melodramma di Verdi è indubbiamente più grande delle due opere letterarie.

In fondo la storia della Duplessis è quella di una cortigiana che muore in giovane età a causa della tisi, una malattia che l'aveva portata a una ricerca rabbiosa del piacere e che ne aveva accelerato la fine. Dumas aveva idealizzato il personaggio di Margherita che appare una persona diversa e più nobile del modello reale. Egli ricorre, infatti, a un realismo tipico del post-romanticismo, rivendicando l'autenticità del documento e ricorrendo (come faranno poi i naturalisti) all'impersonalità del narratore-testimone, perché Dumas dice di voler "raccontare una storia che non ha che un merito: quello di essere vera", distaccandosi da quelle violente emozioni vissute in prima persona, mentre nel dramma, portato al successo da due mostri sacri come Sarah Bernard ed Eleonora Duse, sono accentuati i contenuti "lacrimogeni" tipici del teatro borghese minore.

Quando Margherita si trasforma in Violetta Valery, diventa ancora più nobile, non più una cortigiana che si è smarrita nei labirinti della città tentacolare, ma una giovane redenta dall'amore. La Violetta, già idealizzata da Piave, diviene nelle mani di Verdi una persona intensamente umana e nello stesso tempo eroica, assumendo la forma perfetta del Mito grazie a un capolavoro immortale. "Verdi ha dato alla Dama delle Camelie lo stile che le mancava. Dico questo non perché mi sembri così trascurabile il dramma di Alexandre Dumas figlio, ma perché quando un'opera drammatica tocca i sentimenti popolari, ha bisogno di musica" (Marcel Proust). Si assiste con Violetta alla nascita di un

grande mito di Amore e Morte, pari per grandezza al mito maschile di Don Giovanni, un mito che finisce per rendersi indipendente dal testo fondatore e dal suo inventore, tanto che lo stesso Dumas ripudierà la sua *Dama delle Camelie*, perché "non più un'opera teatrale, è una leggenda" e così essa rimane ancora oggi. Come è possibile non amare Violetta?

Bibliografia essenziale

- Luigi Baldacci, *Tutti i libretti di Verdi*, Garzanti, 1975
Mario Lavagetto, *Quei modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Garzanti, 1979
Massimo Mila, *L'arte di Verdi*, Einaudi, 1980
Gabriele Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Garzanti, 1983
Julian Budden, *Le opere di Verdi*, tre volumi, EDT/Musica, 1985
Pietro Mioli, *Il teatro di Verdi*, Rizzoli, 1997
Massimo Mila, *Verdi*, Milano, Rizzoli, 2000.
Giorgio Melchiori, *Shakespeare all'opera. I drammi nella librettistica italiana*, Bulzoni, 2006

Il tema della magia nel teatro di prosa

La figura del mago nel teatro classico e nel dramma moderno

Il tema della magia ha avuto sempre un grande rilievo in ambito teatrale fin dal mondo classico, quando appare sulla scena l'imponente figura della maga Medea: "Il carattere barbaro, indomabile, straniero e selvaggio di Medea incarna in modo radicale l'eteros della donna che non si piega alle convenzioni e ai ragionamenti utilitaristici...Medea infrange il tabù della Madre mostrando che non esiste un istinto materno, che per una donna l'amore per il proprio uomo è più essenziale dell'amore per i propri figli".

(Massimo Recalcati)

Nella tragedia *Medea* di Euripide (431 a.C.) si assiste allo scontro tra la cultura greca più evoluta e la cultura "barbarica" della Colchide, alla quale appartiene la Maga Medea, una figura che sprigiona una forza inquietante e distruttiva. Dopo avere aiutato Giasone a impadronirsi del vello d'oro, la donna ha seguito il marito a Corinto, dove il re Creonte ha offerto in sposa la giovane figlia a Giasone con la possibilità di succedergli nel governo della città. L'eroe accetta e cerca di convincere Medea di avere fatto la scelta giusta per assicurare un futuro ai loro figli ma Medea, disperata e offesa per essere stata ripudiata, medita una tremenda vendetta: si finge rassegnata e manda alla sposa, come dono nuziale, un mantello che ha intriso con un veleno ustionante, per cui la giovane muore fra dolori stra-

zianti dopo averlo indossato. Creonte, accorso in aiuto della figlia, tocca a sua volta il mantello e rimane ustionato a morte. La vendetta di Medea però non si arresta e, per punire Giasone, uccide i loro due figli per poi allontanarsi sopra un carro trainato da due draghi alati.

Nella *Medea* di Seneca la protagonista appare come una maga dalla natura demoniaca e vendicativa che reagisce all'abbandono di Giasone come posseduta da una lucida follia, per cui sfoga il proprio furore contro il marito e la sua futura sposa, mentre Giasone appare come un eroe costretto a ripudiare la moglie e a sposare Creusa, figlia di Creonte, per amore dei figli. Folle di gelosia, Medea ricorre alle sue arti magiche per provocare la morte di Creonte e di Creusa, per poi uccidere i propri figli per punire Giasone. Nel Novecento il personaggio di Medea ha suscitato l'interesse di tre autori: Franz Grillparzer (1821), Jean Anouilh (1946) e Corrado Alvaro (1949) che hanno soprattutto evidenziato in Medea la condizione di una donna straniera discriminata e ripudiata.

La magia nel teatro moderno

Nel Rinascimento è Ludovico Ariosto a scrivere la commedia *Il Negromante* (1520), nella quale il protagonista è un personaggio che pratica le arti magiche e si prende gioco della credulità del prossimo. Il giovane Cintio, costretto dal patrigno Massimo a sposare la ricca Emilia, è già segretamente sposato con Livinia e si trova pertanto nei guai e, per

uscire da questa situazione, finge di essere impotente e di non poter avere rapporti sessuali con la seconda sposa. Il padre della giovane chiama allora un famoso "negromante" capace di trovare un valido rimedio. Cintio corrompe il mago, affinché dichiari inguaribile la sua impotenza, perché causata da un sortilegio che sparirà quando il giovane si separerà dalla ricca sposa. Avvenuta la separazione, il giovane ritrova la sua potenza sessuale e il negromante acquista una grande fama che gli procura numerosi clienti, ma un suo servo e un servo di Cintio rivelano l'inganno, per cui il negromante deve fuggire per non essere linciato. La commedia ha comunque un lieto fine, perché Massimo scopre che Livinia è una sua figlia illegittima e concede il consenso alle nozze con Cintio.

Nel secolo d'oro del teatro inglese occupa un posto di rilievo *La tempesta* (1610/11), uno dei capolavori di William Shakespeare, che ha come tema centrale le arti magiche la magia, mettendo a confronto la magia buona usata da Prospero e la magia cattiva praticata dalla strega Sicorace.

La vicenda è ambientata su una imprecisata isola del Mediterraneo, dove sono stati abbandonati a seguito di una congiura il duca di Milano Prospero e sua figlia Miranda. Il protagonista è un abile mago e spera di riconquistare il trono perduto attraverso incantesimi, illusioni e manipolazioni magiche, avendo al suo servizio lo spirito dell'aria Ariel, imprigionato sull'isola dalla strega Sicorace. Mentre suo fratello Antonio e il suo complice, il Re di Napoli Alon-

so, viaggiano in mare, il mago invoca una tempesta che distrugge la nave e getta i superstiti sull'isola. Prospero, con la sua arte magica, costringe i vari personaggi a muoversi secondo il proprio volere; riesce a svelare l'intrigo del crudele Antonio, a riscattare il suo regno e a far sposare sua figlia con il principe di Napoli Ferdinando.

Un capolavoro del teatro elisabettiano è *La tragica storia del Dottor Faust*, una tragedia di Christopher Marlowe (1590 c.), in cui si narra la storia di Faust, uno studioso di medicina, filosofia, giurisprudenza e teologia, che non si accontenta più del sapere accademico, per cui si dedica allo studio della magia nera, nella quale spera di trovare la verità e la libertà. A Faust, che ha praticato un incantesimo, appare Mefistofele, un demone che il mago pensa di poter legare al suo servizio, senza sapere che questi è solo al servizio del Principe delle Tenebre Lucifero. Mefistofele dice al mago che non sono state le sue arti magiche a evocarlo, ma la sua abiura delle scritture e gli propone un patto da siglare con il sangue: Faust avrà il potere della conoscenza ma, dopo ventiquattro anni, sarà condannato per l'eternità. Accanto a Faust appaiono un angelo buono e uno malvagio a simboleggiare le due facce della natura umana. L'angelo buono cerca di consigliare l'uomo per salvargli l'anima, ma le minacce di Mefistofele e le apparizioni di Lucifero lo fanno desistere dal proposito di rompere il patto. Il mago, che non è riuscito a compiere nessuna delle grandi imprese desiderate, si rende conto di essere ormai dannato e in

quell'istante Mefistofele si presenta per riscuotere la sua anima. Il tema fondamentale del dramma è il *peccato* che porta alla rovina il protagonista e che assume delle forme precise: *l'avidità intellettuale*, che lo spinge a praticare la magia; *la superbia*, che gli fa superare ogni limite morale e alimenta la sua vanagloria e la sua illusione di onnipotenza; *la magia*, utilizzata per ottenere *dei poteri speciali*, perché Faust non vuole essere un semplice mortale, ma un essere potente come il demone stesso; *la lotta tra bene e male* che condiziona tutte le sue scelte e fa prevalere in lui la voglia di provare tutti i piaceri terreni, di soddisfare tutte le voglie carnali (compresa una relazione con Elena di Troia evocata da Mefistofele), di sperimentare i sette peccati capitali. Sul punto di morire, Faust sa di essere stato la causa della propria rovina ed è tormentato dalla paura e dai rimorsi, ma non arriva mai a un vero pentimento, per cui sarà condannato alla dannazione eterna.

Il capolavoro di Goethe

Faust (1808) è un poema drammatico di Johann Wolfgang Goethe che s'ispira alla tradizionale figura del Faust europeo e che inizia con il patto tra Faust e Mefistofele, prosegue con il viaggio alla scoperta dei piaceri e delle bellezze del mondo, per poi concludersi con la morte e redenzione di Faust. Mefistofele vuole scommettere con Dio che riuscirà a portare alla perdizione l'integerrimo medico-teologo Faust, ma il Signore non accetta la scom-

messa e dà solo il consenso, affinché il diavolo possa tormentare Faust fino a indurlo a perdere la propria anima. Dio sa che Faust alla fine si salverà perché è un uomo buono, anche se in questo momento è un uomo deluso dalla vita e dalla finitezza umana, nonostante le sue conoscenze scientifiche, mediche, filosofiche e teologiche: dopo aver tanto studiato, Faust è convinto che «nulla c'è dato sapere», per cui si dedica alla magia con la speranza che essa lo aiuti a penetrare i segreti della Natura.

A causa dei suoi cupi pensieri, Faust è tentato di «volgere le spalle al dolce sole della terra» e di avvelenarsi ma, quando sta per bere il veleno, un suono di campane e dei canti religiosi gli ricordano che è il giorno di Pasqua, per cui desiste dal suicidio. Dopo aver camminato per la campagna, si accorge di essere stato seguito all'interno del suo studio da un cane nero che disturba le sue meditazioni, ringhiando in modo innaturale. Faust compie allora un incantesimo e fa apparire uno spirito infernale, che dice di chiamarsi Mefistofele. Egli propone a Faust di «sperimentare la leggerezza e la libertà della vita», ma Faust maledice il peso della vita umana col suo carico d'illusioni come l'amore, la speranza e la fede. Di fronte all'insistenza di Mefistofele, egli accetta di stringere un patto: il diavolo lo servirà con i suoi poteri magici per un lungo periodo fino a quando Faust arriverà a dire «attimo sei così bello, fermati!», allora Mefistofele potrà impadronirsi della sua anima. Il demone fa firmare a Faust il patto

col sangue e lo invita a godere della gioia di vivere senza più tormentarsi con i suoi pensieri filosofici, quindi lo porta nell'antro di una strega per fargli bere il filtro della giovinezza.

Una volta ringiovanito, Faust si avvale del patto demoniaco per sedurre Margherita, una ragazza bella e innocente di cui si è invaghito. A causa di questa relazione, Margherita rimane incinta e disonorata, senza contare che la madre muore per colpa di Faust e il fratello è ucciso in duello da Mefistofele. La giovane impazzisce e, presa dalla disperazione, affoga il figlioletto appena nato, per cui è condannata a morte ma Invoca il perdono di Dio e ottiene la salvezza eterna. Conclusa questa esperienza, Faust entra nel "gran mondo" della corte imperiale, dove sperimenta le seduzioni del potere, della ricchezza e della gloria terrena. Vive una passione amorosa con Elena di Troia, poi in preda ai rimorsi crea in riva al mare un'impresa agricola modello, dalla quale fa espellere due anziani coniugi, provocandone involontariamente la morte. Oramai stanco, angosciato e privo della vista, Faust non si abbatte e Immagina per l'umanità un futuro di libertà e di progresso. A quel punto esclama: "Attimo/sei così bello fermati! /Gli evi non potranno cancellare/l'orma dei miei giorni terreni. / Presentando una gioia tanto grande, /io godo ora l'attimo supremo". Mefistofele ritiene di poter pretendere l'anima di Faust, sicuro di aver vinto la scommessa, ma l'anima di Faust sale in cielo per il suo costante impegno a favore dell'umanità e per l'interces-

sione, presso la Vergine Maria, di Margherita che rappresenta l'incarnazione dell'Eterno Femminino.

Edoardo Sanguineti inventa con *Faust. Un travestimento* (1985) una delle più radicali riscritture di una grande opera: "Per questo tipo di operazione, in un momento in cui gli uomini di lettere aspirano a rifarsi autori e a tentare di inventarsi una *missione teatrale*, credo che la categoria giusta sia quella del travestimento, eccellente parola barocca, purché depurata da ogni esclusiva inclinazione verso l'orizzonte del burlesco e del parodico".

Il *Faust* di Ferdinando Pessoa è un progetto incompiuto, ma questi frammenti sono affascinanti, perché trasmettono la tristezza introspettiva, la nostalgia e la malinconia della "saudade" presente nelle danze, nelle musiche e nel canto portoghese. E' un Pessoa autentico che presenta un grumo di problemi emotivi irrisolti, i quali partono dall'interno dell'anima per arrivare al trascendente, dal mistero di sé al mistero dell'esistenza cosmica. Nei pochi dialoghi e nei monologhi è racchiuso il dolore, l'orrore, il furore, il delirio derivanti dall'inconoscibilità dell'esistere, un insieme che spinge il protagonista a porsi un'unica domanda destinata a restare senza risposta: "Cosa significa che ci sia l'esserci? Perché ciò che è, / è ciò che è? Com'è che il mondo è il mondo?" .

Giovanni Testori (1923-1993), nel suo dramma *Sfaust* (1990), rilegge questo mito come qualcosa di barbarico legato alle ragioni più profonde dello scrittore, perché mette in scena il tragico contrasto tra la

vita e l'alienazione, la carnalità e la disumanizzazione tecnologica. Testori vede in Sfaust, "doctor, sacerdos, magus", il destinatario di una promessa di onnipotenza e di onniveggenza che si avvera con il Patto demoniaco che si concretizza nel contatto diretto con il sesso femminile, facendogli riscoprire l'inevitabilità della carnalità.

Un mago contemporaneo

Nel teatro contemporaneo la magia assume una connotazione più ironica e dissacrante come dimostra la commedia di Eduardo De Filippo *La grande magia* (1948). Il tema della magia ha sempre affascinato questo autore, per il quale il teatro stesso è una "magia" capace di far vivere sulla scena una finzione che sembra realtà, tanto che gli spettatori sono come "stregati" e fingono di credere agli avvenimenti narrati nello spettacolo come se fossero reali. *La grande magia* è ambientata in un elegante albergo di una località termale e la direzione, per divertire gli ospiti, ha scritturato il mago Marvuglia, un prestigiatore che tira a campare con i suoi spettacoli, una specie d'illusionista filosofo che si spaccia per un grande mago con i suoi trucchi dozzinali. I villeggianti si divertono a fare dei pettegolezzi su Calogero Di Spelta che si rende ridicolo con la sua sfrenata gelosia per la bella moglie Marta, ma i sospetti dell'uomo non sono infondati, perché la moglie, per incontrare il suo amante e sfuggire alla sorveglianza del marito, corrompe il mago che organizza il trucco della sua

sparizione durante lo spettacolo. Il mago potrà finalmente fare una "grande magia", facendo scomparire la donna per poi farla riapparire dinanzi agli occhi stupefatti del pubblico. Marvuglia organizza la sua "magia", ma la moglie fedifraga scompare veramente.

Il mago, che conosce la verità e non vuole essere considerato dalla polizia un complice della fuga, convince il marito disperato che la moglie è rimasta intrappolata nella scatola dello spettacolo. Calogero potrà riabbracciarla a condizione di non dubitare della sua fedeltà, altrimenti la donna sparirà definitivamente. L'apertura della scatola significherebbe l'accettazione del tradimento e della fuga, per cui Calogero, ormai sull'orlo della follia, vivrà d'ora in poi senza separarsi dalla scatola tenuta sigillata, preferendo credere nell'illusione che la bella Marta sia sempre lì dentro e gli sia sempre fedele.

La donna, che dopo quattro anni è stata abbandonata dall'amante, decide di tornare dal marito e scongiura il mago di concludere l'esperimento interrotto facendola riapparire. Quando Calogero si trova di fronte Marta, la respinge come un'estranea, convinto che la vera Marta, fedele e innamorata, sia sempre chiusa nella "sua" scatola, ormai definitivamente prigioniero della sua illusione.

Bibliografia essenziale

- Wolfgang Goethe, *Faust*, Einaudi, Torino, 1965
Christopher Marlowe, *Il dottor Faust*, Mondadori, Milano, 1983
Fiorenza Di Franco, *Le commedie di Eduardo*, Laterza, 1984
Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, Costa & Nolan, Genova, 1985
Fernando Pessoa, *Faust*, Einaudi, Torino, 1989
Giovanni Testori, *Sfaust*, Longanesi, Milano, 1990

Gianfranco Damino, *Euripide, in Teatro. Il teatro greco e il teatro romano*, De Agostini, Novara, 1992

Roberta Carpani, *Seneca, in Teatro. Il teatro greco e il teatro romano*, De Agostini, Novara, 1992

Anna Barzotti, *Introduzione a Eduardo*, Laterza, Bari, 1992

Harold Bloom, *Shakespeare. La tempesta*, RCS Libri, Milano, 2001

Luca Zenobi, *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Carocci, Roma, 2013

Nadia Fusini, *Vivere nella Tempesta*, Einaudi, Torino, 2016

Film consigliati

Medea di Pier Paolo Pasolini (Italia, 1969)

Medea di Lars von Trier (Danimarca, 1988)

Il doctor Faustus di Richard Burton (Gran Bretagna, 1968)

Faust. La bellezza del diavolo di René Clair (Francia, 1950)

La grande magia di Eduardo De Filippo (Il teatro di Rai5, Video Rai, 2015)

ALBERTO PELLEGRINO è laureato in giurisprudenza, ha fatto studi di sociologia generale e di sociologia della comunicazione. Ha insegnato nelle Scuole medie superiori ed è stato docente di "Storia e tecnica della Fotografia" nella Facoltà di Lettere dell'Università di Macerata nell'anno accademico 2008/2009. Ha tenuto diverse relazioni nella Facoltà di Medicina dell'Università Politecnica delle Marche. Ha pubblicato numerosi testi di educazione civica e di sociologia politica, un manuale di sociologia generale e due antologie letterarie per la Scuola media superiore. È autore di numerosi saggi di sociologia della letteratura e di scritti riguardanti la storia del teatro e dello spettacolo, la storia del fumetto e della satira. È iscritto all'Ordine dei Giornalisti delle Marche. Dirige la rivista *MusiCultura on line*; collabora con *Rocca* (rivista della Pro Civitate Christiana di Assisi) e con la rivista marchigiana *Le Cento Città*. Dal 2009 ha stabilito una fattiva collaborazione con la rivista *Lettere dalla Facoltà*, per la quale ha scritto circa quaranta articoli di sociologia e di storia dello spettacolo.

I Quaderni di LETTERE dalla FACOLTA'
n. 3 - 2019

Direttore editoriale
Marcello M. D'Errico

Comitato editoriale
Fiorenzo Conti, Lory Santarelli, Gian Marco Giuseppetti, Adriano Tagliabracci

Comitato di Redazione
Pamela Barbadoro, Anna Campanati, Francesca Campolucci, Francesco Di Stanislao,
Stefania Fortuna, Loreta Gambini, Alessandra Giuliani, Maurizio Mercuri, Alberto Pellegrino,
Maria Rita Rippono, Andrea Santarelli, Cecilia Tonnini

Direttore responsabile
Giovanni Danieli

Consulenza tecnica
Giorgio Gelo Signorino, Maria Laura Fiorini

